ARTA CREŞTINĂ ECLESIALĂ

Curs pentru specializările Teologie Pastorală şi Teologie Artă Sacră
Facultăţile de Teologie Ortodoxă din Bucureşti şi Iaşi

Lector univ. dr. Adrian Matei ALEXANDRESCU

Introducere

În sensul său cel mai larg, arta în genere este produsul unei activităţi spirituale şi artizanale de contemplare, interpretare şi exprimare a realităţii, activitate ce se exercită în genuri specifice, circumscrise fie artelor aşa-zis *temporale* (literatură, muzică, teatru, coregrafie, film), fie celor *spaţiale* (arhitectură, pictură, sculptură), acestora din urmă alăturându-li-se şi artele *aplicate* sau *somptuare* (miniatură, broderie, orfevrărie-argintărie, mobilier, sticlă etc.).

Dacă artele aparţinând primului grup sunt tratate de regulă separat, întrucât mai greu pot fi subsumate unui numitor comun, celelalte constituie, conform uzanţei, obiectul propriu-zis al Istoriei Artei.[1]Domeniul atotcuprinzător al artei universale include, desigur şi arta de inspiraţie şi factură religioasă, în cadrul căreia îşi află locul arta creştină, un domeniu aparte al acesteia constituindu-l **arta eclesială** (bisericească).

Studierea artelor este întreprinsă cu metodele disciplinelor **istorice** (propiu-zise şi auxiliare: arheologie, numismatică, epigrafie etc.), urmărindu-se în primul rând constituirea şi dezvoltarea patrimoniului artistic pe epoci şi pe arii geografice, apoi evoluţia şi interferenţa concepţiilor, curentelor şi stilurilor artistice, precum şi materializarea acestora în opere de artă definitorii pentru diversele culturi şi civilizaţii.

Studiul artelor se poate întreprinde şi din perspectiva **filosofiei** (estetică, axiologie, psihologie, morfologie etc.) şi, nu în ultimul rând, al **teologiei** (istorică, liturgică, sistematică etc.), întrucât numeroase opere purced dintr-o atitudine esenţial religioasă şi mărturisesc o certă vocaţie spirituală.[2] Trebuie precizat, cu toate acestea,

---

[1]Vătăşianu, *Istoria*, p.7.
[2]von Balthasar, *La Gloire*, vol. I, p.11s.

că nu orice artă de inspirație vag creștină și cu caracter incidental, personal poate fi luată în considerare atunci când se definește domeniul artei creștine avut aci în vedere, ci arta integrată cultului, arta așazicând îmbisericită.

În această ordine de idei se poate defini arta creștină drept arta care îngemănează <u>arhitectura</u> și <u>iconografia</u> întru constituirea **spațiului eclesial**, în acord cu funcționalitatea liturgică și simbolismul teologic consacrate de tradiție. Este, așadar, arta bisericească prin excelență, ale cărei opere sunt învestite cu calitatea de obiect de cult, având un statut aparte și solicitând o considerare de ordin diferit față de celelalte produse ale artei în genere.

Arta eclesială își are propria evoluție în cadrul vieții bisericești și deci propriul istoric, urmând în general cursul istoriei Bisericii dar și pe acela al istoriei artei, cu periodizarea de-acum consacrată: perioadei Bisericii Primare (sec.I-III) corespunzându-i arta paleocreștină; celei a Bisericii Sinoadelor (sec. IV-VIII) — arta protobizantină și arta bizantină a primei „vârste de aur", până după cezura iconoclastă; apoi Biserica înainte și după Schisma cea mare (1054) cu arta bizantină a celei de „a doua vârste de aur" (sec. IX-XIII); Biserica Răsăriteană și arta bizantină matură (sec. XIV-XV), până după căderea Constantinopolului (1453); Bisericile Ortodoxe și arta post-bizantină (sec. XVI-XVIII); în fine Biserica Ortodoxă Română și **arta bisericească** românească de tradiție bizantină (sec. XIX-XX).[3]

---

[3] Conceptul de *artă bizantină* acuză în mediile cărturărești o anume uzură, în sensul labilizării conținutului său, datorită, desigur, și neobișnuitei extensiuni în timp și spațiu a fenomenului ca atare, dar și diversității, nu totdeauna convergente, a punctelor de vedere din care acesta este abordat. Sintagma însăși este rezultatul unei convenții care, depășind conotația peiorativă inițială (remanentă în cuvântul "bizantinism" de pildă), conferă fenomenului o etichetă 'cultă' utilă, întrucît este general acceptată, amendabilă totuși, pentru a putea fi cu adevărat operantă. Mai mult decât arta Bizanțului (stat sau cetate), cum este îndeobște definită, după un criteriu așazicând topografic și care-i eludează caracterul eminamente eclesial, **arta bizantină** este *arta oikoumenei creștine* în răstimpul de grație al *ecumenicității Bisericii*. Din această perspectivă, dimensiunea orizontală a oikoumenei și cea verticală a ecumenicității se alătură complementar, într-o viziune integratoare ce situează arta bizantină în fireasca ei continuitate, istorică și organică, din **arta paleocreștină**, respectiv în **arta post-bizantină** a Ortodoxiei.

Abrevieri bibliografice

ACR = *Arta creştină în România*, vol.1-5 (Bucureşti 1979-1985)

Balthasar, *La Gloire et la Croix* = H.U.von Balthasar, *La Gloire et la Croix: Les aspects esthétiques de la Révélation*, vol.1-2 (Paris 1968)

Balthasar, *Liturgie cosmique* = H.U. von Balthasar, *Liturgie cosmique. Maxime le Confesseur* (Paris 1947)

Bîcikov, *Estetica* = V.Bîcikov, *Estetica antichităţii târzii*, trad.rom. L.Dragomirescu (Bucureşti 1984)

BMI = *Buletinul Monumentelor Istorice* (Bucureşti 1970-74)

BOR = *Biserica Ortodoxă Română* (Bucureşti 1888-)

Bornaert, *Commentaires lit.* = R.Bornaert, *Les commentaires byzantins de la divine Liturgie du VII-e au XV-e siècles* (Paris 1966)

Branişte, *Liturgica* = E.Branişte, *Liturgica generală cu noţiuni de artă bisericească, arhitectură şi pictură creştină* (Bucureşti 1993)

Bréhier, *Civilizatia biz.* = L. Bréhier, *Civilizaţia bizantină*, trad.rom. N.Spincescu (Bucureşti 1994)

Capizzi, *Pantokrator* = C.Capizzi, *Pantokrator. Saggio d'esegesi letterario-iconografica* (Roma 1964)

Cennini, *Libro dell'Arte* = Cennino D'Andrea Cennini, *Il libro dell'arte o Trattato della pittura* ed. it.: G. & C.Milanesi (Florenţa 1859); R.Simi (Florenţa 1913 şi 1943); F.Brunello, L.Magagnato (Vicenza 1971); trad. engl.: M.Merrifield , *A Treatise on Painting Written by Cennino Cennini* (Londra 1844); Ch.J.Herringham, *The Book of Art of Cennino Cennini* (Londra 1899); D.V.Thompson, *The Craftman's Handbook* (Yale Univ.Press 1933, retip. New York f.a.); trad. germ. A.Ilg, *Das Buch von der Kunst* (Viena 1871, retip. Osnabrueck 1970); trad.fr.V.Mottez, *Le livre del'art ou traité de la peinture par Cennino Cennini* (Paris 1911); trad. rom. şi coment. de D.Belisare-Muscel, *Tratatul de pictură al lui Cennino Cennini* (Bucureşti 1937); N.Toscani, *Cennino Cennini: Tratatul de pictură* (Bucureşti 1977)

Chatzidakis, "Elpios Romaios" = M.Chatzidakis, "Εκ του Ελπιου του Ρομαιου", în *EEBS* XIV (Atena 1938)

Clement Alex., *Scrieri* = Clement Alexandrinul, *Scrieri*, pt.1-2 (Bucureşti 1982)

Constituţiile AP = *Constituţiile apostolice (Aşezămintele Sfinţilor Apostoli)*, text grec/latin în *MELV*; trad.rom. în *SPA* 2

DACL = *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, 15 vol.(Paris 1903-)

Didahia AP = *Didahia (Învăţătura)celor 12 Apostoli* (Διδαχη των Δωδεκα Αποστολων)text grec/latin în *MELV*; trad.rom. D.Fecioru, în *SPA* 1, col. *PSB* 1 (Bucureşti 1979)

Didron-Durand, *Manuel* = A.Didron, P.Durand, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine* (Paris 1845; retip. New York 1963)

Diehl, *Manuel AB* = Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, vol.1-2 (Paris 1925-26)
Dionisie Areopagitul, *(...)* = Dionisie Areopagitul, *De coelesti hierarchia(CH)*; idem, *De ecclesiastica hierarchia(EC)*; idem, *De mystica theologia(MT)*; idem, *De divinis nominibus(DN)*; idem, *Epistulae(Ep)*; text grec/latin *PG* 3; trad.fr. M.de Gandillac, *Oeuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite* (Paris 1943); trad.engl. C.E.Rolt, *Dionysius the Areopagite. The Divine Names and the Mystical Theology* (Londra-Tornbridge 1979); trad.rom.folosite: C.Iordăchescu, Th.Simenschy, *Numele divine. Teologia mistică* (Iaşi 1936) şi C.Iordăchescu, *Ierarhia cerească. Ierarhia bisericească* (Chişinău 1932); cf. trad.rom. D. Stăniloae, *Sfântul Dionisie Areopagitul: Opere complete și Scoliile Sfântului Maxim Mărturisitorul* (Bucureşti 1996)
Dionisie, *Carte de pictură* = Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, trad.rom. S.Bratu Stati şi Ş.Stati (Bucureşti 1979)
Dionys. *Hermineia* = *Dionysiou tou ek Phourna. Hermeneia tes zographikes technes kai kyriai autes anekdotoi pegai*, ed. A.Papadopoulos-Kerameus (St.Petersburg 1909)
DOP = *Dumbarton Oaks Papers*
Drăgulin, "Ecleziologia" = Gh.Drăgulin, "Ecleziologia Tratatelor areopagitice şi importanța ei pentru ecumenismul contemporan", teză de doctorat, în *ST* XXXI (1979), nr.1-4
DTC = *Dictionnaire de théologie catholique* (Paris 1923-50)
Dură, "Teologia icoanelor" = N.Dură, "Teologia icoanelor în lumina tradiției dogmatice şi canonice ortodoxe", în *O* XXXIV (1982) nr.1, pp.65-73
Etheria, *Peregrinatio* = Etheria (Egeria), *Peregrinatio ad Loca sancta*, ed. P.Geyer, în "Itinera hierosolymitana, saeculi III-VIII", *CSEL*, 39 (Viena 1898); trad. rom. la M.Branişte, *Însemnările de călătorie ale Peregrinei Egeria (sec.IV)* (Craiova 1982)
Eusebius, *Historia* = Eusebius, *Historia ecclesiastica*, în *Eusebius Werke 2.1-3.Die Kirchengeschichte*,ed.E.Schwartz (Leipzig 1903-09)
Eusebius, *Vita* = Eusebius, *Vita Constantini*, în *Eusebius Werke 1.1. Uber das Leben des Kaisers Konstantin*, ed. F.Winkelmann (Berlin 1975)
Evdokimov, *Art de l'icône* = P.Evdokimov, *L'Art de l'icône. Une théologie de la beauté* (f.l. 1970, retip. 1981), trad.rom. G.Moga, P.Moga, *Arta Icoanei. O teologie a frumuseții* (f.l.1 992)
Fecioru, "Teologia icoanelor" = D.Fecioru, "Teologia icoanelor la Sf.Ioan Damaschin" în *Ort* XXXIV(1982) nr.1, p.28-42
GB = *Glasul Bisericii* (Bucureşti 1941-)
GBA = *Gazette de beaux-arts*
Germanus, *Hist.Eccles.*= Germanus, patr. CP, Εκκλησιαστικη ιστορια και μυστικη θεωρια, în *PG*, t.XCVIII, c.383-453; trad.ital. N.Borgia, "Il Commentario liturgico di S.Germano, patriarca Constantinopolitano e la

versione latin a di Anastasio Bibliotecario", în *StLit* 1 (Grottaferrata 1912); trad.engl. P.Meyendorf, *St.Germanus of Constantinople: On the Divine Liturgy* (Crestwood, N.Y.,1984); trad.rom. N.Petrescu, în *MO*,XXVI (1974) nr.9-10, XXVII (1975) nr.1-2, XXVIII (1976) nr.3-4

Ghenadie, *Iconografia* = Episcopul Ghenadie al Râmnicului, *Iconografia. Arta de a zugrăvi templele și icoanele bisericești* (București 1891; retip. sub egida Sf.Sinod, București 1903)

Godet, "Pseudo Denys" = P.Godet, Le Pseudo Denys l'Aréopagite, *DTC*, t.IV, pt.1, c.430s.

Grabar, *Empereur* = A.Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin* (Paris 1936; retip. Londra 1971)

Grabar, *Iconoclasmul* = A.Grabar, *Iconoclasmul bizantin: Dosarul arheologic*, trad.rom. D.Barbu (București 1991)

Grabar, *Martyrium* = A.Grabar, *Martyrium: Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique,* 3 vol. (Paris 1943-46; retip. Londra 1972)

Grabar, *Peinture* = A. Grabar, *La peinture byzantine* (Geneva 1953)

Grabar, *Premier art* = A.Grabar, *Le premier art chrétien (200-395)* (Paris 1966)

Grecu, *Cărți de pictură* = V.Grecu, *Cărți de pictură bisericească bizantină* (Cernăuți 1936)

Grecu, "Erminii de pictură bizantină" = V.Grecu, "Erminii de pictură bizantină", extras din *Candela* 1939-41 (Cernăuți 1942)

Hartmann, *Estetica* = N.Hartmann, *Estetica*, trad.rom. C.Floru (București 1974)

Haussig, *Histoire CB* = H.W.Haussig, *Histoire de la civilisation byzantine*, trad.fr.H.Décarreaux (Paris 1967)

Hefele-Leclercq, *Conciles* = C.J.Hefele, H.Leclercq, *Histoire des Conciles*, 11 vol. (Paris 1907-52)

Hertling-Kirschbaum, *Catacombs* = L.Hertling, E.Kirschbaum, *The Roman Catacombs and their Martyrs*, trad.engl. J.Costelloe (Londra 1956; ed. rev.1960; retip. Londra 1975)

Hetherington, *Painter's Manual* = *The Painters Manual of Dionysius of Fourna*, trad.engl. P.Hetherington (Londra 1974)

Ioan Damaschin, *Imag.I-III* = Sf.Ioan Damaschin, *Contra imaginum calumniatores orationes tres*, în *PG* t.94; ed.critică B.Kotter, *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, t.III, în *PTS*, t.17 (Berlin-New York 1975); v.și trad.rom.D.Fecioru, "Teologia icoanelor".

Janin, *Eglises CP* = R.Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, I: Le siège de Constantinople et le patriarcat oecumenique, 3: Les églises et les monastères*, ed.II (Paris 1969)

Jenkins, *Studies* = R.J.H. Jenkins, *Studies on Byzantine History of the 9th and 10th Centuries*(Londra 1970)

Jerphanion, *Cappadoce* = G.de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin:Les églises rupestres de Cappadoce,* 2 vol. /4 pt. (Paris 1925-42)

Kazhdan, "Byzantium"= A.Kazhdan, " Byzantium", *ODB*, vol.1
Kitzinger, *Byz.Art* = E.Kitzinger, *Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd-7th Century* (Cambridge, Mass.1977)
Knoller, *Manuscrisul M.K.* = ed.J.Popp, *Martin Knoller — Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18.Jahrhunderts*, în *Mittelungen des Ferdinandeums* (Innsbruck 1904-1905)
Kosmas Ind. = *Kosmas Indicopleustès, Topographie chrétienne,* ed. W.Wolska-Conus, 3 vol. (Paris 1968-73)
Lampros, *Catalogue* = Sp.Lampros, *Catalogue of the Greek Manuscript on Mount Athos*, 2 vol. (Cambridge 1895-1900)
Lassus, *Album* = J.Lassus, ed., *Album de Villard de Honnecourt* (Paris 1968)
Lassus, "Maison des chrétiens" = J. Lassus, "La maison des chréetiens de Doura Europos", în *RA* (Paris 1969), fasc.1, p.129-40
Lassus, *Sanctuaires* = J.Lassus, *Sanctuaires chrétiens de Syrie* (Paris 1944)
Lazarev, *Istoria PB* = V.Lazarev, *Istoria picturii bizantine*, trad.rom. Fl.Chirițescu, 3 vol. (București 1980)
Liber de coloribus = *Liber de coloribus illuminatorum seu pictorum*, trad. D.V.Thompson Jr., în *Speculum*, I (1926), p.280s
Lossky, *A l'image* = V.Lossky, *A l'image et à la ressemblance de Dieu* (Paris 1967)
Lossky, *Théologie mystique*, = V.Lossky, *Essai sur la théologie mystique de l'Eglise d'Orient* (Paris 1944)
Lossky, *Vision of God* = V.Lossky, *The Vision of God* (Londra 1963)
MA = *Mitropolia Ardealului* (Sibiu 1956-)
Mango, *Sources & Documents* = C.Mango, *The Art of the Byzantine Empire: 312-1453, Sources and Documents* (Englewood Cliffs, N.J., 1972)
Mango, *Byz.Arch.* = C.Mango, *Byzantine Architecture* (New York 1976)
Mansi = G.D.Mansi, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, 53 vol./58 pt. (Paris-Leipzig 1901-27)
Manuscrisul lui Heraclius = *Heraclius: De coloribus et artibus romanorum*, ed. lat. cu introd., note și trad. engl. de M.Merryfield, în *Original Treatises on the Arts of Painting*, vol.I, p.166-257 (Londra 1849; retip. New York 1967); text lat., introd., note și trad. germ. de A.Ilg, "Von den Farben und Kunsten den Romer", în *Eitelbergers Quellenschriften*, IV (Viena 1873; retip. Osnabruek 1970)
Manuscrisul de la Lucca = *Compositiones ad tingenda musiva, pelles et alia...*, ed.lat. L.A.Muratori, *Antiquitates Italicae Medii Aevi*, vol.II, col.366-388 (Mediolani 1739). Text lat. și trad. engl. J.M.Burnam, *A Classical Technology* (Boston, 1920); text lat. și trad. germ. H.Hedfords, *Compositiones ad Tingenda Musiva* (Uppsala 1932)

Manuscrisul de la Quedlimburg = ed.H.Degering, A.Boeckler, *Die Quedlimburger Italafragmente* (Berlin 1932)
Manuscrisul de la Strasbourg = trad. engl. din germ. de V.& R.Borradaille, *The Strasbourg Manuscript. A Medieval Painter's Handbook* (Londra 1966)
Mappae Clavicula = *Mappae Clavicula. A Treatise on the Preparation of Pigments During the Middle Age*, ed. A.Way, în *Archaeologia or Miscallaneous Tracts Relating to Antiquity*, vol.XXXII, p.183-244 (Londra 1847); trad.engl.(cu facsimile originale lat.) C.S.Smith, J.G.Hawthorne, "Mappae Clavicula", în *TrAPS*, N.S., vol.64, pt.4 (Philadelphia 1974)
Maraval, "Epiphane" = P.Maraval, "Epiphane, Docteur des iconoclastes" în *Nicée II*, p.51-62
Maxim, *Myst.* = Maxim Mărturisitorul, *Mystagogia*, text grec/latin *PG* XCI, c.657-718; trad.fr. în *Irénikon* XIII-XV (1936-38); trad.rom. D.Stăniloae "Sf.Maxim Mărturisitorul: Cosmosul și sufletul, chipuri ale Bisericii", în *Revista Teologică* (Sibiu 1944), nr.3-4 și 7-8.
MB = *Mitropolia Banatului* (Timișoara 1951-)
Meyendorff, *Byz.Theology* = J.Meyendorf, *Byzantine Theology: Historical Trends and Doctrinal Themes* (New York 1974)
Meyendorff, *Christ* = J.Meyendorff, *Le Christ dans la théologie byzantine*, (Paris 1969)
Mihalcu, *Valori medievale* = M.Mihalcu, *Valori medievale românești* (București 1984)
Millet, *Recherches* = G.Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, Xve et XVIe siècles*, (Paris 1916; retip.196o)
Mitrofanovici, *Liturgica* = V.Mitrofanovici, *Liturgica Bisericii Ortodoxe. Cursuri Universitare*, ed.1 de T.Tarnavschi (Cernăuți 1909), ed.2 de N.Cotlarciuc (Cernăuți 1929)
MMS = *Mitropolia Moldovei și Sucevei* (Iași)
MO = *Mitropolia Olteniei* (Craiova 1949)
Mora, *Conservation* = P.& L. Mora, P.Phillipot, *La conservation des peintures murales* (Bologna 1977); trad.rom.D.Pineta, *Conservarea picturilor murale* (București 1986)
Mureșianu, *Iconologia* = S.Mureșianu, *Iconologia creștină, occidentală și orientală* (București 1894)
Necula, "Simbolismul locașului " = N.Necula, "Simbolismul locașului de cult în opera liturgică a Sfântului imeon, arhiepiscopul Tesalonicului", în *GB* XLII (1983), nr.9-12
Nicée II = *Nicée II. Douze siècles d'images religieuses*, ed.F.Boespflug, N.Lossky (Paris 1987)
Nicolescu, *Moștenirea biz.* = C.Nicolescu, *Moștenirea artei bizantine în România* (București 1971)

Nyssen, *Începuturile PB* = W.Nyssen, *Începuturile picturii bizantine*, trad.rom. D.Stăniloae (Bucureşti 1975)
ODB = *The Oxford dictionary of Byzantium*, ed. A.Kazhdan, 3 vol. (New York-Oxford 1991)
Ort = *Ortodoxia* (Bucureşti 1948-)
Ouspensky, *Théologie de l'icône* = L.Ouspensky, *La Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe* (Paris 1980); trad.rom. T.Baconsky: L.Uspensky, *Teologia icoanei* (Bucureşti 1994)
Păcurariu, *IBOR* = Păcurariu, M., *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, vol.1, 2, 3 (Bucureşti 1980,1992,1997)
PG = *Patrologiae cursus completus*, Series graeca, ed.J.-P.Migne, 161 vol./166 pt. (Paris 1857-66)
PL = *Patrologiae cursus completus*, Series latina, ed. J.-P.Migne, 221 vol./222pt. (Paris, 1844-80)
Popescu, "Basilica şi sinagoga"= E.Popescu, "Basilica şi sinagoga în sud-estul european în epoca protobizantină (sec.IV-VI)", *ST*, XLII(1990), nr.4, p.59-70
Popescu, *Bizantinologia* = Em.Popescu, *Bizantinologia*, curs dactilografiat (1989-90), Facultatea de Teologie Ortodoxă Bucureşti
Popescu, *InscrGrL* = Em.Popescu, *Inscripţiile greceşti şi latine din secolele IV-XIII descoperite în România* (Bucureşti 1976)
Pozzo, "Breve istruzione" = A.Pozzo, "Breve istruzione per dipingere a fresco", în *Prospettiva de'Pittori ed Architetti* (Roma 1692, retip.1758)
Prokopios, *Opera* = *Procopii Caesariensis opera omnia*, ed. J.Haury, G.Wirth, vol. 1-2 *De belliis* (Leipzig 1962-63); vol. 3 *Historia arcana* (Leipzig 1963); vol. 4 *De aedificiis* (Leipzig 1964)
PSB = *Părinţi şi scriitori bisericeşti* vol.1- (Bucureşti 1979-)
Ramureanu, "Cinstirea icoanelor" = I.Rămureanu, "Cinstirea sfintelor icoane în primele trei secole", *ST* XXIII (1971), nr.9-10, pp.621-71
Rhalles-Potles, *Syntagma* = G.A.Rhalles, M.Potles, *Syntagma ton theion kai hieron kanonon*, 6 vol. (Atena 1852-59; retip.1966)
Rice, *Art Byz.* = D.T.Rice, *The Art of Byzantium* (Londra 1959)
Riou, *Monde et Eglise* = A.Riou, *Le Monde et l'Eglise selon Maxime le Confesseur* (Paris 1973)
Rordorf, *Liturgie* = W.Rordorf, *Liturgie, foi et vie des premiers chrétiens* (Paris 1986)
Rostovtzeff, *Excavations* = M.Rostovtzeff et al., *The Excavations at Dura-Europos*, Reports I-IX (New Haven 1929-1946)
Rostovtzeff, *Dura-Europos* = M.Rostovtzeff, *Dura Europos and Its Art* (Oxford 1938)
Runciman, *Civilisation* = St.Runciman, *La civilisation byzantine* (Paris 1934)
Sarafidi, *Dicţionar grec-român* = H.Sarafidi, *Dicţionar grec-român*

(Constanţa 1935)
Săndulescu-Verna, *Erminia PB* = C.Săndulescu Verna, *Erminia picturii bizantine* (Timişoara 1979)
SC = *Sources chrétiennes*
Schafer, "Iustinianus I" = T.Schafer, "Iustinianus I et vita monachica," în *Acta Congressus Iuridici Internationalis, Romae,12-17 Novembris 1934*, vol.1 (Roma 1935)
Schiopu, "Tâmpla" = I.Schiopu, "Tâmpla (catapeteasma) bisericilor ortodoxe" *BOR* LXXXVI (1968), nr.11-12
Schonborn, *Icône du Christ* = Ch.Schonborn, *L'icône du Christ. Fondements théologiques*, ed. II, (Paris 1986); trad.rom. V.Răducă, *Icoana lui Hristos* (Bucureşti 1996)
Sendler, *L'icône* = E.Sendler, *L'icône, image de l'invisible. Elements de théologie, esthétique et technique* (Paris 1981)
Simeon Thess., *Tractat* = Simeon Thessalonicensis, Περι του Ναου, în *PG*, t.CLV, după ed. princeps a patr.Dosithei al Ierusalimului(Iaşi 1683); trad.rom. Chesarie, *Simeon, arhiep. Tesalonicului: Voroavă de întrebări şi răspunsuri* (Bucureşti 1765); retip. de T.Teodorescu, *Tractat asupra tuturor dogmelor credinţei noastre ortodoxe, după adevăratele principii puse de Domnul Nostru Iisus Hristos şi urmaşii săi* (Bucureşti 1865-66)
Sophron., *Logos* = Sophronios Hierosol., *Cuvânt cuprinzând toată descrierea bisericii şi expunerea amănunţită a tuturor celor ce se săvârşesc la dumnezeiasca slujbă*, text grec/latin în *PG*, t.LXXXVII, c.3981-4002; trad.rom. N.Petrescu, "Sofronie, Patriarhul Ierusalimului: Comentariu liturgic", în *MO* XVI (1964), nr.5-6
SPA 1 = *Scrierile Părinţilor Apostolici, dimpreună cu Aşezămintele şi Canoanele Apostolice*, 2 vol. (Bucureşti 1927-28)
SPA 2 = *Scrierile Părinţilor Apostolici*, col. *PSB*1 (Bucureşti 1979)
ST =*Studii Teologice* (Bucureşti 1949-)
Stăniloae, *Chipul nemuritor* = D.Stăniloae, *Chipul nemuritor al lui Dumnezeu* (Craiova 1987)
Stăniloae, *Dogmatica* = D.Stăniloae, *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol.1-3 (Bucureşti 1978)
Stăniloae, *Filocalia* = D.Stăniloae, *Filocalia sfintelor nevoinţe ale desăvârşirii*, vol.1-4 (Sibiu 1947-48; reeditate de ed."Harisma", Bucureşti 1992-94), vol.5-11(ed. I.B.M.O., Bucureşti 1977-90), vol.12 (ed. "Harisma ", Bucureşti 1991)
Stăniloae, "Hristologie şi iconologie" = D.Stăniloae, "Hristologie şi iconologie în disputa din secolele VIII-IX", *ST* XXXI (1979), nr.1-4
Stăniloae, "Locaşul bisericesc"= D.Stăniloae, "Locaşul bisericesc propriuzis, cerul pe pământ sau centrul liturgic al creaţiei", *MO* XXXI (1981) nr.3-4

Stăniloae, "Mistagogia Sf.Maxim" = D.Stăniloae, "Cosmosul şi sufletul, chipuri ale Bisericii"(Mistagogia Sf.Maxim Mărturisitorul), trad. şi note, în *Revista Teologică* (Sibiu 1944), nr.3-4 şi 7-8

Stăniloae, *Sf.Maxim: Ambigua* = D.Stăniloae, *Sf.Maxim Mărturisitorul. Ambigua*, trad., introd. şi note în col. *PSB* 80 (Bucureşti 1983)

Stăniloae, "Simbolul-icoana" = D.Stăniloae, "Simbolul ca anticipare şi temei al posibilităţii icoanei", *ST* VII (1957), nr.7-8, p.428-446

Stăniloae, *Spiritualitate şi comuniune* = D.Stăniloae, *Spiritualitate şi comuniune în liturghia ortodoxă* (Craiova 1986)

Ştefănescu, *Iconografia* = I.D.Ştefănescu, *Iconografia artei bizantine şi a picturii feudale româneşti* (Bucureşti 1973)

Stoicescu, "Cum se zugrăveau bisericile" = N.Stoicescu, "Cum se zugrăveau bisericile în secolul al XVIII-lea şi în prima jumătate a secolului al IX-lea", *MO* XIX (1967) nr.5-6, pp.408-29

Stoichiţă, "Studiu" = V.I.Stoichiţă, "Studiu introductiv", la Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, trad.rom. S.Bratu Stati şi Ş.Stati (Bucureşti 1979)

Tatarkiewicz, *Istoria esteticii* = W.Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, trad.rom. S.Mărculescu, 4 vol. (Bucureşti 1978)

Testamentum Domini = *Testamentum Domini nostri Jesu Christi*, text grec/latin în *MELV*

Theodor And., *Protheoria* = Theodor Andidensis, Προθεωρια κεφαλαιωδησ περι των εν τη θεια λειτουργια γινομενων συμβολων και μυστηριων *PG*, t.CXL, c.417-68; trad.rom. N.Petrescu, "Theodor, episcop de Andida, Comentariu liturgic" în *BOR* LXXXIX(1971), nr.3-4

Theophilus, *Schedula* = Theophilus Presbyter, *Schedula diversarum artium*, ed. cu trad.fr. de Ch.de l'Escalopier (Paris-Leipzig 1843); ed. cu trad.germ. de A.Ilg, în *Quellenschriften fur Kustgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Rennaissance*, VII (Viena 1874); ed. cu trad. engl., introd. şi note, de R.C.Dodwell (Londra 1971); trad.engl. şi coment., J.Hawthorne şi C.S.Smith, *Theophilus: On Divers Arts* (Chicago 1963; retip. New York 1979)

Thunberg, *Microcosm and Mediator* = L.Thunberg, *Microcosm and Mediator. The Theological Antropology of Maximus The Confessor* (Lund, 1965)

Turchi, *Civiltà bizantina* = N.Turchi, *La civiltà bizantina* (Torino 1915)

Underwood, *Kariye Djami* = P.A.Underwood, *The Kariye Djami*, 4 vol. (New York-Princeton 1966-75)

Vasari, "Introduzione" = "Introduzione alle arti del disegno ciné architettura, scultura e pittura", în vol.I, p.168-213, din *Le vite de'piu eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari, pittore aretino*, note şi coment. G.Milanesi, vol.I -IX (Florenţa 1906); trad.rom. şi note de Ş.Crudu, "Introducere la cele trei arte ale desenului, adică arhitectura, sculptura şi pictura", în vol.I, p.49-166, din *Giorgio Vasari, pictor şi*

arhitect din Arezzo: Vieţile celor mai de seamă pictori, sculptori şi arhitecţi, vil.I -II (Bucureşti 1962); trad.engl. L.S. Maclehouse, *Vasari on Technique* (New York 1960)

Vasiliev, *Histoire* = A.A.Vasiliev, *Histoire de l'Empire byzantin*, vol.1-2 (Paris 1932)

Vătăşianu, *Ist.Artei* = V.Vătăşianu, *Istoria artei europene*, vol.I: Epoca medie (Bucureşti 1967)

Velmans, *Sviluppo e prestigio* = T.Velmans, *Sviluppo e prestigio dell'icone alla fine del Medioevo*, *OC* XXII(1982), nr.1-2, p.41-96

Vintilescu, "Arhitectura bizantină" = P.Vintilescu, "Dezvoltarea şi răspândirea arhitecturii bizantine", în *BOR* LXXXV(1967), nr.1-2

Vintilescu, *Poezia imnografică* = P.Vintilescu, *Despre poezia imnografică din cărţile de ritual şi cântare bisericească* (Bucureşti 1937)

Vitruvius, *Arhitectura* = Vitruvius, *Despre arhitectură*, trad.rom. G.M. Cantacuzino, T.Conta şi G.Ionescu (Bucureşti 1964)

Voinescu, "Caiet de modele" = T.Voinescu, "Un caiet de modele de pictură medievală românească", în *Pagini de veche artă românească*, vol.III (Bucureşti 1974)

Winfield, "Paint.Methods" = D.C.Winfield, "Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods", *DOP* 22 (1965) 61-139

Winfield, "Proportion & Structure" = J. şi D.Winfield, "Proportion and Structure of the Human Figure in Byzantine Wall-Painting and Mosaic", *BAR*,IS 154 (1982)(Cambridge, Mass., 1970)

I. ARTA PALEOCREȘTINĂ

III

Premise biblice

Iconomia mântuirii, privită dintr-o anumită perspectivă a devenirii spirituale, care include firesc și istoria artei, parcurge un curs ascendent, evoluând de la *idol* la *simbol* și de aici la *icoană*, fiecare din acestea ilustrând un anumit raport al omului cu Dumnezeu, respectiv înstrăinarea de după cădere, apoi pregătirea și, în fine, realizarea mântuirii.[4]

Pe acest itinerar, deci, Revelația urmează două stadii, cărora le corespund simbolul și respectiv icoana, într-o relație care exprimă totodată și raportul dintre Vechiul și Noul Testament, raport complex, așa cum lasă să se întrevadă dealtminteri și circumstanțele întrunirii Sinodului Apostolic de la Ierusalim (Fapte XV). După cum Legea Nouă nu a suprimat pur și simplu Legea Veche, tot așa icoana nu a scos de îndată și cu totul din uz simbolul: el va dăinui și își va păstra o certă perenitate, atât în spiritualitatea, cât și în arta creștină.

Este știut că Apostolii nu au impus creștinilor dintre neamuri obligativitatea respectării Legii Vechi, dar au recomandat stăruitor evitarea idolatriei și, odată cu aceasta, abținerea de fapt de la tot ceea ce ar fi putut reactualiza sau măcar evoca în conștiința lor manifestările de cult păgâne. Or, este de înțeles că primele vizate în acest sens erau "chipurile" (ειδολα, *simulacra*) care făcuseră gloria artei greco-romane și puteau face (încă) seducător păgânismul.

De aceea, arta antichității târzii, esențialmente păgână și ultim reazem al idolatriei, nu putea fi acceptată *tale quale* de spiritualitatea creștină, expresie a unei religiozități de austeră moralitate, orientată eshatologic spre viața viitoare, spre Împărăția lui Dumnezeu. Dedicați cu totul "slujirii cuvântului" (Fapte VI,4), Apostolii și apoi ucenicii lor direcți, evangheliștii, diaconii și bărbații apostolici în genere, nu-și vor fi pus problema artei decât cel mult pentru a o repudia, poate, pe aceea a vremii lor, singura de care și aveau cunoștință dealtfel.[5] Or, ceea ce aceasta oferea privirii și sensibilității contemporanilor era departe de a întruni aprecierea chiar și a păgânilor înșiși.[6]

---

[4] Plasarea problematicii în perspectiva teologică și istorică adecvată, așa cum o trasează Pr.Prof. D.Stăniloaie este mai relevantă decât simpla aliniere de texte biblice pro și contra imaginilor (Stăniloaie, "Simbolul-icoana", p.429).

[5] Arhidiaconul Ștefan găsește vană pretenția de a adăposti pe Dumnezeu în "temple făcute de mâini omenești"(Fapte VII,48); la fel, Sf.Ioan Evanghelistul privește încercarea de a i se face portretul ca fiind fără sens, întrucât nu înfățișarea fizică, ci sufletul îl reprezintă pe om (*Viața Sf.Ioan*, apocrifă grecească tradusă parțial în Grabar, *Iconoclasmul*, p.40); așadar dacă în principiu nici arhitectura și nici pictura nu-și află rostul, cu atât mai puțin sculptura, adică "cioplirea sau turnarea de chipuri".

[6] Dacă înainte Platon preferase artei iluzioniste a timpului său arta arhaică a începuturilor, acum un Seneca, Tacitus sau Pliniu nu puteau accepta naturalismul grotesc în care eșuase gustul artisic

Primii scriitori creştini şi în special Apologeţii, preocupaţi în general să combată păgânismul în toate formele lui— şi nu în ultimul rând în arta ce-i fusese aservită—au fost puşi totuşi, la un moment dat, în situaţia de a lua act de existenţa unei arte creştine incipiente şi de a se pronunţe, chiar dacă în general negativ, asupra ei.[7] Arheologia atestă la rândul său numeroase vestigii ale artei paleocreştine, de la crucea incizată pe peretele unei case din Herculanum înainte de anul 79, cea dintâi reprezentare sigur datată a unui motiv iconografic pe un monument creştin,[8] până la *domus ecclesiae* de la Dura-Europos, cel mai vechi ansamblu de artă eclezială (arhitectură şi iconografie) care ni s-a păstrat, de asemenea sigur datat, dinainte de 232.[9]

Coexistenţa unor atitudini contradictorii, de refuz şi respectiv de acceptare a artei în ambianţa creştină, îşi poate afla explicaţia în confruntarea, pe un plan mai larg şi în contexte variate, a însăşi exigenţei doctrinare cu imperativul circumstanţelor concrete. Faptele Apostolilor oferă o paradigmă instructivă în acest sens, când îl prezintă pe Sf.Ap. Pavel, animat de recunoscutul zel (şi geniu) misionar, axându-şi predica din Areopag pe o argumentare ad-hoc, prilejuită de întâlnirea —în cetatea plină de idoli, dealtfel— a unui altar închinat "Dumnezeului necunoscut" (αγνοστοσ Θεοσ), pe care venea să îl vestească acum atenienilor (Fapte XVII,23). Este un episod simptomatic, care poate lămuri întrucâtva momentul inserţiei predicii creştine (κερυγμα) în mediul cultural al antichităţii târzii, prefigurând totodată şi tipul de relaţie ce se va statornici între acestea, relaţie care priveşte direct şi arta creştină.

Se poate spune, chiar anticipând întrucâtva, că în măsura în care un element al culturii antice nu (mai) avea o semnificaţie ideologică sau cultică acuzat păgână, când era, deci, neutru din punct de vedere religios, el putea fi împropriat de noua religie şi uneori putea fi chiar îmbisericit. Exemplul limbii greceşti comune (κοινη διαλεκτοσ) care, deşi mediu natural al sincretismului cultural-religios păgân, a putut fi preluată totuşi de Evanghelie şi Liturghie, este mai mult decât edificator în acest sens; el consună perfect, dealtfel, cu opţiunea, aproape sincronă, pentru folosirea în cult a caselor particulare şi mai târziu a edificiilor publice civile, necontaminate, aşazicând, religios: nici templele şi nici sinagogile nu par să fi servit drept prototip pentru edificiile bisericeşti ulterioare, ci *basilica forensis*,

---

contemporan: reproducerea celor mai sângeroase scene de circ, ca în mozaicurile din Piazza Armerina, Sicilia (Haussig, *Histoire CB*, p.39), ori execuţiile "in vivo"de prizonieri în spectacolele teatrale, pentru "veridicitate" (Bîcikov, *Estetica*, p.45,81,243).

[7] Atenagora, Taţian şi chiar Tertulian au respins cultura şi arta păgână *de plano*; mai nuanţat şi selectiv Origen şi Clement Alexandrinul (Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p.624-25; Bîcikov, *Estetica*, p.71s.

[8] Branişte, *Liturgica*, p.210; reproducere la D.Rops, *Jesus in seiner zeit* (Viena-Munchen 1936) p.228.

[9] Lassus, *Sanctuaires*, p.5 s; Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.25,27; Rordorf, *Liturgie*, p.479 s; Branişte, *Liturgica*, p.287.

care găzduia în mod curent ședințele de tribunal și activitatea comercială -de bursă, s-ar zice azi- din forum.[10]

Dar o zestre κοινη (comună) exista și în domeniul artelor plastice, în genul repertoriilor artizanale de uz curent în atelierele elenismului târziu, conținând motive ornamentale și teme iconografice general aplicabile în decorul locuințelor și mai ales în arta funerară a hypogeelor și sarcofagelor, teme cărora sincretismul le estompase, sau anulase chiar, sensul religios originar, lăsându-le o semnificație simbolică general umană și universal accesibilă. Aceste leit-motive simbolice, ornamentale sau figurale, cu rol preponderent decorativ, vor fi putut intra cu atât mai ușor în uzul creștin cu cât întrebuințarea unora dintre ele fusese validată chiar în Vechiul Testament.

Este știut, desigur, că Legea veche interzicea formal și expres idolatria și confecționarea sub orice formă a idolilor și, odată cu aceasta, crearea oricăror *chipuri* — imagini figurale pasibile de închinare (*Decalogul*, Ieș.XX,2-17). Nu este mai puțin adevărat, totuși, că în ambianța cultică era îngăduit *simbolul*, mai ales cel de factură ornamentală, cu rost decorativ, dar și cel figural, chiar, cu funcție evocativă sau revelatoare și uneori apotropaică. Cortul mărturiei și obiectele afierosite din el, perdelele brodate, *toiagul lui Aaron* și *năstrapa cu mană, tablele Legii* și *chivotul cu Heruvimii măririi*, în fine *șarpele de aramă* sunt tot atâtea ilustrări ale funcțiilor simbolice enumerate mai sus și care vor fi preluate ca atare în templul lui Solomon, într-un decor ornamental și figural substanțial îmbogățit (Ieș.XXXVI-XXXVIII; cf. III Regi,VI și II Paral.III-IV). Cărțile înseși ale Vechiului Testament, în special cele profetice, abundă în simboluri, în așa măsură încât (pre)figurarea simbolică apare ca o trăsătură definitorie pentru spiritualitatea vetero-testamentară, dovada unei religiozități dinamice, tinzând spre viitorul mesianic, spre "plinirea vremii".

Creștinismul însuși, care trăise această "plinire a vremii" și se legitima de la ea, era animat, nu mai puțin, de același dinamism, și la fel orientat spre viitor, spre Venirea a doua a Domnului - Παρουσια - și instaurarea Împărăției lui Dumnezeu (I Tes.IV-V). De aceea, noua spiritualitate rămâne atașată de simbol și, pornind de la faptul istoric al Întrupării Domnului, va reevalua din această perspectivă aproape întreg Vechiul Testament ca prefigurare a celui Nou, elaborând o simbolistică specifică axată pe relația tip-antitip, ce va caracteriza nu numai gândirea ci și arta creștină.[11]

Această trăsătură constantă se face simțită încă de la primele începuturi în pictura catacombelor. Astfel, patriarhul Noe, zugrăvit ca orant în arca sa ca într-o colimvitră-sarcofag și fără alte accesorii (în Capella graeca din catacomba

[10] Vătășianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.38; Rordorf (*Liturgie*, p.492s) propune și ipoteza aportului intermediar al sinagogilor de tip basilical; în ceea ce privește relațiile reciproce între comunitățile de creștini și iudei, Popescu, "Basilica și sinagoga", p.59s.

[11] Evanghelia după Matei pare structurată pe episoade corespunzătoare profețiilor vetero-testamentare.

Priscillei), evocă mai întâi episodul biblic al potopului, figurează botezul Domnului şi prefigurează pe toţi creştinii ce se vor mântui în nava Bisericii, prin apa botezului.

Numeroase alte exemple arată că aproape orice episod biblic, rafinat prin reflexia teologică, asimilat liturgic în cult, filtrat prin sensibiliatea artistică şi stilizat cu mijloacele artei, poate primi investitura unui astfel de simbolism multiplu.



Simbolistica paleocreştină

Primele vestigii ale artei creştine —dacă nu chiar începuturile acesteia— sunt localizate în ambianţa cimiterială (subterană) a hypogeelor mediteraneene, cele mai cunoscute dintre acestea fiind cele din catacombele Romei. Credinţa în nemurirea sufletelor şi învierea trupurilor i-a determinat pe creştini nu numai să evite incinerarea şi să adopte ca regulă generală înhumarea celor răposaţi, dar şi să acorde o atenţie particulară atât ritualului cât şi decorului funerar, ambele îndatorate, dealtfel, să confere substanţă şi să dea expresie adecvată acestor convingeri.[12] De aceea, fie că odihneau într-un simplu *loculus*, sau în spaţiul mai elaborat al unei nişe arcuite (*arcosolium*), ambele practicate în coridoare sau amenajate în camere speciale (*cubicula*), fie că erau depuşi în sarcofage adăpostite la rândul lor în *cryptae* sau *capellae*, era firesc ca primii creştini să fie însoţiţi de acele semne care le îngăduiseră —în viaţă fiind— să se recunoască între ei, pentru ca acum să le ateste, odată cu apartenenţa comunitară, credinţa în nemurirea sufletului şi, mai ales, nădejdea învierii deobşte.

Crucea este semnul hristic prin excelenţă şi cel dintâi dintre simbolurile creştine, cunoscut ca atare nu numai de creştini dar şi de necreştini, care-i numeau pe cei dintâi, nu fără o nuanţă peiorativă, se pare, σραυρολατραι, *religiosi crucis*.[13] De aceea, pentru a nu fi expus profanării, dar şi pentru că i se acorda o veneraţie deosebită, semnul Crucii este de multe ori tăinuit între liniile ornamentale ale decorului pictural sau sculptural, ori disimulat sub alte forme asemănătoare precum, ancora, tridentul sau farul, vechi simboluri ale speranţei în lumea de navigatori a Mediteranei. Pentru primii creştini dealtfel, şi un simplu jug, catargul unei corăbii, pasărea cu aripile întinse, dar mai ales omul (*orans*), cu braţele ridicate în rugăciune, evocă în chip natural semnul Crucii, încât întreaga creaţie este percepută ca fiind structurată cruciform.[14]

[12] I.D.Ştefănescu, *Iconografia*, p.13; Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.15 s.

[13] Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p. 635 (citează pe Tertulian, *Apologeticum*, 16); cf. Branişte, *Liturgica*, p.210.

[14] Minucius Felix, *Octavius*, XXIX, la Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p. 634-35.

Alte simboluri din seria celor neînsuflețite, ca sfeșnicul, lira, coroana, sau vița de vie, măslinul ori crinul, încărcate de multiple sugestii biblice, vin la rândul lor să ilustreze începuturile iconografiei creștine pe bolțile și pereții hypogeelor, pe sarcofage și stele funerare, pe sfeșnice, potire, inele, medalii etc. Li se adaugă uneori, pentru precizarea sensului, semne grafice precum literele A și Ω sau T dar mai ales *monogramul* lui Hristos -Χριсμον-, pe care-l compun prin suprapunere literele grecești X și P.

Sunt întâlnite și simboluri zoomorfe precum *Leul* ("din Iuda"),*cerbul, păunul* sau *pasărea phoenix, delfinul* și altele, care evocă persoana biblică, istorică a Domnului ori sugerează învierea din morți, ca tot atâtea ilustrări ale ideii de nemurire preluate din mediul cultural antic.

O contribuție iconografică genuin creștină, de o semnificație universal împărtășită, o constituie acrostihul rezultat din inițialele cuvintelor ce alcătuiesc în grecește invocația *Iisus Hristos Fiul lui Dumnezeu Mântuitorul* (Ιησουσ Χριστοσ Θεου Υιοσ Σοτηρ) —ΙΧΘΥΣ— care înseamnă totodată *pește* și trimite la unul din cele mai cunoscute simboluri paleocreștine. Împreună cu Αμνοσ *(Miel)*, Ιχθυσ desemnează pe Însuși Mântuitorul, evocând texte și episoade biblice cunoscute și comportând totodată o multiplă simbolistică baptismală și euharistică. În timp însă ce Mielul este înfățișat adesea cu nimb (aureolă) și purtând Crucea, tema Peștelui nu este întregită cu asemenea atribute, ci i se va asocia în timp, ancora, ca figură a Crucii, apoi coșul cu pâini (evocând episodul istoric al săturării mulțimilor, dar și frângerea pâinii la Cina cea de Taină și, prin extensie, Euharistia) și, în fine, figura Pescarului —"de suflete"— aluzie la chemarea Apostolilor desigur, dar și la activitatea lor misionară, kerigmatică și baptismală.[15]

Cu aceasta, evoluția iconografiei creștine abordează de acum seria simbolurilor antropomorfe, de o factură figurativă mai complexă și uneori mai elaborată. Intr-un stadiu incipient, ele pot fi preluări ale unor teme din repertoriul decorativ elenistic, simple forme pentru conținuturi aparținând sferei spirituale, religiozității în genere și nu unui cult anume, ca de pildă tema *Anotimpurilor*, ilustrând vremelnicia, dar și continua renaștere a firii, *Orfeu* îmblânzind cu lira sălbăticia naturii dar și a moravurilor, sau *Amor și Psyche* zugrăvind fericirea paradisiacă.[16]

Curând, o iconografie mai evoluată va propune tema *Orantului* pentru a figura starea sufletelor în Rai, temă de inspirație biblică și de factură creștină, atât în conținut cât și în expresie. Alături de aceasta, o altă contribuție originală a noii iconografii va fi tema *Păstorul cel Bun* care, deși comparabilă cu unele reprezentări criofore antice, constituie indubitabil o temă specific creștină, biblică, întrucât corespunde unui leit-motiv profetic vetero-testamentar (Is.XL,11;

---

[15] Hertling-Kirschbaum, *Catacombs*, p.196s, 220s; Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p. 630s (cu bibliografia temelor).
[16] Vătășianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.17-18.

Iez.XXXIV,12; Ps.XX,1-2), figurează soteriologic persoana Mântuitorului — "Păstorul Cel Bun" (In.X,11; Lc.XV,4; Evr. XIII,20) şi ilustrează totodată, eshatologic, unul din cele mai vechi texte liturgice din slujba înmormântării referitor la "oaia cea pierdută"(*Ordo commendationis animae*).

În această ordine de idei, dacă în zestrea κοινη a imagisticii antice, primii creştini au putut identifica unele motive compatibile, apte a figura, chiar şi învăluit, persoana şi activitatea Mântuitorului, cu atât mai mult au putut recurge la inepuizabila zestre vetero-testamentară de tipuri şi simboluri, preluată ca atare atât în cultul, cât şi în literatura Bisericii primare. De aici şi frecvenţa cu care sunt înfăţişate în arta paleocreştină persoanele şi episoadele al căror caracter tipic-prefigurativ este validat, uneori în mod expres, chiar în Noul Testament: "semnul lui Iona", "Fiul Omului", dar şi David, Moise, Avraam, şi chiar Adam.

Se pune, desigur, problema dacă şi în ce măsură acest incontestabil aport vechi-testamentar a fost şi unul iconografic propriu-zis, adică imagistic, ori s-a produs doar în plan ideatic, conţinutal. Cunoscută fiind repugnanţa cu care spiritualitatea ebraică a considerat în general imaginile, osândindu-le nu odată ca blasfemii, o artă religioasă figurativă pare de neconceput în cadrul Sinagogii. Cu toate acestea, indiciul cultivării discrete a unei iconografii vetero-testamentare în ambianţa iudaică elenizată este confirmat arheologic, atât în diasporă cât şi în vechea Palestină.[17]

Mai mult chiar, episodul biblic al profetului Iona, aşa cum este zugrăvit în catacomba lui Callist (Roma), cu succesiunea scenelor de la dreapta la stânga, adică în sensul scrierii evreieşti, indică şi existenţa unor manuscrise (parţial) ilustrate ale Vechiului Testament,[18] apte să furnizeze modele—"izvoade" în limbajul erminiilor—pentru pictura murală.

Evreii rigorişti vor fi repudiat fără indoială aceste producţii, ale coreligionarilor lor elenizaţi, dar creştinii, mai ales cei dintre neamuri, neîmpărtăşind defel rigorismul celor dintâi, au putut prelua cu atât mai uşor acest (neaşteptat) aport iconografic, cu cât el vizualiza conţinuturi spirituale deja asimilate cultic şi literar.

O trecere în revistă, fie şi sumar-expeditivă, a acestor teme ar fi suficientă pentru a induce constatarea că ele gravitează, fără excepţie aproape, în sfera soteriologiei, sau mai exact a iconomiei mântuirii. Atât simbolurile cât şi tipurile biblice (vetero-testamentare) din repertoriul paleocreştin ilustrează ideea mântuirii, zugrăvind cu precădere eroi şi episoade ale unor salvări miraculoase: Noe, Avraam şi Isaac, Moise şi israeliţii, Daniil între lei şi chiar David în lupta cu Goliat. Reprezentările nou-testamentare vor extinde considerabil registrul temelor taumaturgice, de la tămăduiri (Orbul, Hemoroissa), până la învierea din morţi (Lazăr), ca tot atâtea mărturii ale lucrării mântuitoare a Domnului, ilustrată

---

[17] Grabar, *Premier art*, p.24-2; Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p.628-39 (cu bibliografia generală).

[18] Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.24.

precum s-a văzut, magistral, de tema *Păstorul cel Bun*, şi care îşi va afla treptat o serie de noi formulări.

Pe de altă parte, dacă persoanele biblice zugrăvite ca *oranţi* propun modele, prototipuri ale mântuirii, un alt aspect, acela al intercesiunii —definitoriu pentru soteriologia şi iconografia creştină ulterioară— este ilustrat în catacomba Sfinţilor Petru şi Marcellin de pildă, unde ideea de mijlocire a mântuirii se traduce prin iniţierea în doctrina creştină, a Venerandei de către martira Petronella, aşa cum sugerează panerul cu rotuli sau volume din apropierea lor, precum şi codicele deschis de deasupra acestuia.[19]

Tema se regăseşte într-o scenă mai complexă din catacomba Priscillei, unde sufletul care se mântuieşte —*Orantul*— este încadrat de grupul *Învăţătorului* cu doi învăţăcei, de o parte, iar de cealaltă, de o femeie şezând în jilţ cu pruncul în braţe, închipuind —conform simbolisticii de-acum consacrate de literatura apologetică— *Ecclesia*, ţinându-şi fiii credincioşi la sân, nu fără o posibilă trimitere însă şi la tema *Fecioarei cu Pruncul*, ea însăşi figură a Bisericii şi Mijlocitoarea prin excelenţă.

Desigur, tematica soteriologică culminează, doctrinar şi iconografic, cu persoana şi lucrarea *Mântuitorului* însuşi— Ιησουσ Χριστοσ Θεου Υιοσ Σωτηρ. În acest sens, scenele evanghelice întâlnite în pictura catacombelor, dar şi în sculptura sarcofagelor, constituie un prim ciclu iconografic coerent din punct de vedere tematic. In completarea temelor enumerate mai sus, scena convorbirii lui Iisus cu femeia samarineancă (catacomba lui Callist) prezintă, de pildă, activitatea Domnului ca Învăţător, respectiv ideea mântuirii prin iniţiere.[20]

Pe de altă parte, încă de la finele veacului al II-lea, în catacomba Priscillei este ilustrată şi ideea Jertfei mântuitoare, într-o formulare destul de complexă, articulată pe mai multe niveluri: la prima vedere, este perceptibil motivul curent al agapei(creştine), cu şapte comeseni aşezaţi la o masă semicirculară, după modelul antic(1); dar pâinile şi peştii de pe masă, şi mai ales coşurile cu pâine de alături, situează indubitabil scena în context biblic, ca ilustrare a episodului înmulţirii pâinilor şi săturării mulţimilor(2); pe de altă parte, existenţa mesei, poziţia comesenilor, atitudinea personajului central care pare a frânge pâinea şi, nu în ultimul rând, paharul de pe masă, trimit la *Cina cea de Taină* (3), apoi la practica apostolică a "frângerii pâinii"(4) şi în fine la celebrarea jertfei euharistice, Taină a Bisericii şi condiţie a mântuirii(5). Această polisemie, caracteristică dealtfel unei iconografii prin definiţie simbolice, este cu atât mai proprie unui subiect din ordinea sacramentală definită (şi operând efectiv) prin simboluri. Şi aceasta nu este singura temă iconografică paleocreştină referitoare la Taine; în catacomba lui Callist, o încăpere ilustrând *in extenso* această tematică a fost supranumită "Capela Sacramentelor".[21]

---

[19] Hertling-Kirschbaum, *Catacombs*, p.233; Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.22.
[20] Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.26.
[21] Hertling-Kirschbaum, *Catacombs*, p.239s; cf. Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.22s.

Relevante pentru începuturile artei ecleziale sunt și unele considerații de ordin morfologic și stilistic prilejuite de pictura hypogeelor, mai întâi.[22]

Pentru tema Bunului Păstor de pildă, catacomba Domitillei oferă posibilitatea comparației între o scenă bucolică aparținând fazei păgâne a înhumărilor (sec.I) și scena propriu-zis creștină (sec.IV). Din punct de vedere al mijloacelor de expresie, ambele relevă aceeași virtuozitate a artei elenistice, dar cu rezultate semnificativ diferite. Astfel, dacă în primul caz este evidentă preocuparea pentru redarea iluziei spațiale de adâncime, pentru indicarea mișcării și mai ales a volumelor, prin distribuirea consecventă a umbrelor și luminilor și raportarea acestora la sursa (unică) de lumină, în al doilea caz, această interpretare realistă face loc unei interpretări mai abstracte, care se traduce prin eliminarea axelor diagonale și concentrarea reprezentării la un singur plan, ordonarea simetrică a compoziției și schematizarea figurilor.

Neputând fi atribuită lipsei de măiestrie sau scăderii meșteșugului, această neglijare a valorilor naturalist - iluzioniste corespunde unei opțiuni conștiente care le consideră inapte sau cel puțin improprii pentru redarea Ideii, a Logosului. Or, este evidentă preocuparea de a comunica (spectatorului) o noțiune sau de a descrie o acțiune și nu de a crea iluzia unei acțiuni aievea. Elementele compoziției (figurile) nu mai sunt subordonate relației (funcționale) dintre ele, ci sunt puse în relație cu privitorul, fiind investite cu o funcție revelatoare, proprie dimensiunii simbolice a noii arte. În același timp, odată cu eliminarea iluziei de profunzime spațială, se evită dematerializarea optică a peretelui, în acord cu o concepție decorativă nouă, în vădită opoziție cu vechea artă pompeiană, de pildă.

Funcția simbolică și principiul decorativ vor caracteriza dealtminteri arta monumentală creștină în întreaga ei evoluție. Este, desigur, semnificativ faptul că aceste trăsături își găsesc o ilustrare promptă încă de la începuturile acesteia și nu numai în legătură cu Bunul Păstor, ca în cripta Lucinei din catacomba lui Callist (sec.II), ci și într-o serie întreagă de teme biblice: Jertfa lui Avraam, Tinerii evrei în cuptorul de foc, Noe etc., unde scenele sunt degrevate de orice intenție narativă, personajele fiind înfățișate simplu ca oranți, ca suflete mântuite, în rai.

Nu întâmplător, acestei esențializări în ordinea expresiei îi corespunde, în plan conținutal, cristalizarea tematicii mântuirii, ambele concurând la afirmarea a ceea ce s-a numit dimensiunea soteriologică a artei paleocreștine, ca primă ilustrare a iconomiei mântuirii.

[22] Vătășianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.27.



Arheologia paleocreştină

Concepţiile privind **configuraţia** şi **simbolismul** şi, în funcţie de acestea, amenajarea locaşului de cult în Biserica primară pot fi, în măsura în care sunt decelabile în datum-ul arheologic şi literar-documentar, deosebit de relevante pentru constituirea iconografiei creştine, sub aspectul programatic al *Erminiei*, adică al ordonării şi distribuirii temelor în spaţiul arhitectural dedicat cultului.

Urmând Cinei celei de taină, care a avut loc -după tradiţie- în *foişorul de sus* (υπερωον), al casei părinteşti a evanghelistului Ioan Marcu, ritualul nou instituit al *frângerii pâinii* a fost săvârşit de apostoli în case particulare (Fapte 2,46), aparţinând creştinilor convertiţi, fie dintre iudei, fie dintre neamuri. Erau preferate anumite încăperi, acelea de primire în general şi anume: *foişor*(Fapte 20,7), *atrium, triclinium* şi uneori *basilica privata* sau "*casa egipteană*", specifice locuinţelor obişnuite din ambianţa mediteraneană orientală şi greco-romană, apte să găzduiască adunarea euharistică (συναξισ) şi în general reuniunea credincioşilor, numită de Sf.Ap.Pavel "biserica din casă"— εκκλησια κατ'οικον (Rom 16,5).[23]

Pe măsura extinderii comunităţii şi a regularizării întrunirilor, folosirea ocazională a unor astfel de încăperi fiind tot mai frecventă, s-a impus necesitatea ca acestea să fie scoase din uzul profan şi să fie dedicate numai adunării cultuale (συναξισ)[24], devenind "casa bisericii", *domus ecclesiae* (οικοσ εκκλησιασ), sau "*biserică titulară*" (de la *titulus*, încăpere specifică unor case romane), fie sub titlu privat, fie în posesia comunităţii, prin donaţie sau cumpărare.

Dacă iniţial reuniunea era precedată de o simplă pregătire, similară celei din "foişorul aşternut gata" pentru Cina cea de taină (Mc.14,12-15), care nu afecta caracterul de locuinţă şi uzul domestic al încăperii şi cu atât mai puţin configuraţia interioară a acesteia, odată cu destinarea ei permanentă şi exclusivă cultului, s-au produs treptat şi anumite amenajări, menite să înlesnească atât desfăşurarea ritualului şi a catehizării cât şi participarea nestânjenită a asistenţei la oficierea publică (λειτουργια).

Indicii privind caracterul şi mobilul unor astfel de amenajări pot fi extrase din rezultatele cercetărilor întreprinse pe diverse şantiere arheologice din vechile situri mediteraneene şi orientale.[25] S-au investigat, de pildă, vestigii ale unor locaşuri preconstantiniene identificate sub fundaţiile unor edificii bazilicale ulterioare, fapt ce a permis unele constatări interesante, între care este de amintit tendinţa asigurării unui spaţiu determinat pentru cler şi, respectiv, pentru

[23] Casa romană (mediteraneană) la Vitruvius, *Arhitectura* VI,5; tr.rom. p.273; detalii şi plan la Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.40s; εκκλησιαι κατ 'οικουσ la Rordorf, *Liturgie*, p.475; cf.Branişte, *Liturgica*, p.282.

[24] Origen, Περι ευχησ *(De Oratione)*, *PG*, vol.CXVI, c.180.

[25] Cele mai însemnate sunt prezentate, cu bibliografie, la Branişte, *Liturgica*, p.286-88.

credincioşi, de aici şi preocuparea pentru amplasarea mesei altarului într-un spaţiu specific: *absidă* sau *exedră*.

Rezultatele parţiale astfel obţinute şi-au aflat confirmarea în urma descoperirii ansamblului pluri-religios de la Dura Europos pe Eufrat (Siria), o localitate situată la marginea imperiului, unde coexistau (în sec.III), alături de unele temple păgîne mai vechi, o sinagogă şi o biserică creştină, toate împodobite cu picturi.[26]

Din punct de vedere arhitectonic, locaşul creştin reprezintă o evoluţie tipică pentru casa-biserică (*domus ecclesiae*): o locuinţă construită la jumătatea secolului al II-lea, având câteva camere grupate în jurul unei curţi, a fost transformată în biserică în anul 232 (dată consemnată de un grafit). Amenajarea a constat în comasarea a două încăperi într-una singură, rezultând o sală dreptunghiulară spaţioasă (aprox.11x5 m), afectată cultului liturgic curent (euharistic), cu altarul amplasat în latura de răsărit, o altă cameră fiind transformată în baptister, cu respectiva cuvă baptismală (κολιμβυτρα).[27]

Totodată, vechea pictură păgână (ale cărei urme sunt decelabile *in situ*) a fost înlocuită în această împrejurare cu pictură creştină, îndeajuns de elaborată morfologic şi stilistic şi destul de evoluată din punct de vedere iconografic. Edificatoare, în această ordine de idei, este mai ales constatarea că în spaţiul liturgic astfel constituit a putut fi articulat un program iconografic ad-hoc, adecvat tematic funcţionalităţii specifice fiecărei încăperi, ca o dovadă a evoluţiei pe care iconografia creştină a înregistrat-o între timp. Aici, ca şi în alte situri, este evidentă strădania de a obţine o anumită configurare interioară—chiar şi în spaţii preexistente, mai greu de subsumat unei tipologii comune—încât, dată fiind certa intenţionalitate a demersului, este interesant de văzut şi cărei exigenţe anume (în plan ideatic) îi corespunde.

În această ordine de idei, vechile rânduieli bisericeşti, legitimate de o tradiţie neîntreruptă ce urcă până în vremea Apostolilor, cuprind şi unele norme privitoare la dispoziţia locaşului de cult paleocreştin, în conformitate cu exigenţele cultului, desigur, dar şi cu un anumit simbolism. Astfel, în *ecclesia*—adunare, comunitatea era grupată pe categorii, bărbaţi şi femei de pildă, sau clerici (conform treptelor ierarhice), credincioşi (după starea socială), catehumeni (în stadii de iniţiere diferite), penitenţi (în diverse grade) etc., fiecare dintre acestea avându-şi locul determinat în cadrul *synaxei*.

Or, această distribuţie, aşazicând spaţială a congregaţiei, era firesc să se regăsească şi în configurarea spaţiului real al *ecclesiei*—locaş. Pe de altă parte, aceasta corespunde şi cu imaginea simbolică a bisericii ca navă cârmuită de episcop sau ca staul al oilor (*Constituţiile Apostolice*, II,57) şi totodată cu viziunea

[26] Supra, cap.I, nota 6; cf. Cumont, *Fouilles*; Aubert, "Fouilles"; Bauer, "Chr.Chapel"; Rostovtzeff, *Escavations*; Kraeling, *Excavations*; Rostovtzeff, *Dura-Europos*; Lassus, "Maison des chrétiens" etc.

[27] Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p.638; Rordorf, *Liturgie*, p. 479sq.

detaliată din *Testamentum Domini* (I,19), care precizează nu numai compartimentarea edificiului, dar și proporțiile, cu indicarea dimensiunilor respective.[28]

Este extrem de semnificativ, prin urmare, faptul că sus-menționata amenajare interioară a celui mai vechi locaș de cult care s-a păstrat la Dura Europos corespunde cu destulă exactitate reglementărilor din acea vreme privind ambianța adunărilor de cult, așa cum sunt ele conținute în versiunea locală, siriacă a *Didascaliei* (sec.III). Potrivit acesteia, încăperile destinate efectiv cultului euharistic trebuie să fie "orientate", adică situate pe axa est-vest, aceasta în evidentă legătură cu practica rugăciunii "*versus orientem*", recomandată de *Didascalie* pe baza unei vechi tradiții de inspirație eshatologică.[29] Așa se și explică preocuparea cu totul aparte, manifestată încă în ambianța paleocreștină, pentru înfățișarea peretelui dinspre răsărit din încăperile de cult: fie că prezintă o suprafață simplă, fie că este prevăzut cu o nișă, arcosoliu, nișă absidială, exedră sau absidă -în sălile basilicale de mai târziu- din decorul oricât de restrâns al acestora nu lipsește de regulă semnul crucii, ca un *memento* al Parusiei.

În ceea ce privește ambianța decorativă generală a unor astfel de încăperi, ea poate fi cu ușurință aproximată pornind tot de la zestrea artistică a catacombelor.[30]

Acestea adăpostesc în încăperile mai speciale (cryptae, cubicula) adevărate capele, cu decorația obișnuită a caselor romane, grație și reflexului adânc înrădăcinat de prelungire în ambianța funerară a atmosferei familiale, casnice, dar mai ales datorită preferinței creștinilor pentru o artă neutră, domestică, dacă se poate, epurată de conotațiile religioase păgâne. Pe de altă parte, ambianța subterană, slab (sau deloc) luminată, impunea, desigur, un decor sobru, esențializat, cu o necesară preponderență a fondurilor albe.

Decoratorii catacombelor, aceiași pe cât se pare cu cei ce zugrăveau și locuințele obișnuite, urmăreau așadar o articulare arhitectonică a interioarelor, evitând iluzionismul și *vedutele* (ilustrate) perspectivice pompeiene și cu atât mai mult tablourile de gen, de inspirație mitologică. Peretele era delimitat orizontal de un soclu (zugrăvit) în partea inferioară, și de un brâu de încadrare în partea superioară, reprezentând o cornișă; zona mediană era împărțită în panouri decorative prin chenare, întregul ansamblu fiind ritmat vertical de pilaștri. Dacă tavanele locuințelor imitau, în stilul picturii de gen, umbrare (pergole sau filigorii) cu grinzi ușoare, suspendate și vrejuri de plante agățătoare, flori, fructe, amorași, măști etc., printre care se străvede albastrul cerului, tavanele hypogeelor prezintă un decor mult simplificat, articulat arhitectonic ca și pereții, liniile geometrice evocând (disimulat) semnul crucii reluat în diverse variante. Un exemplu

[28] Braniște, *Liturgica*, p. 302-303.
[29] Rordorf, *Liturgie*, p.483-84.
[30] Vătășianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.16-28; Hertling-Kirschbaum, *Catacombs*, p.196.

concludent în acest sens îl oferă tavanul din cripta Lucinei (sec.II), cu alternanța reprezentărilor *Păstorului cel Bun* și *Orantei* în decorul sever, preponderent geometric, axat pe tema crucii.

Chiar și atunci când este introdus decorul vegetal, pentru a ilustra de pildă tema anotimpurilor, ca în hypogeul lui Ianuariu, scenele de cules constituie pretextul desfășurării unei prodigioase ornamentici vegetale în registre orizontale, subordonate aceluiași principiu decorativ. Acesta este potențat, odată mai mult, de albul de var al fondului și paleta coloristică sobră, restrânsă la culorile naturale, în general pământuri, adecvate frescei.

Particularitățile stilistice și de concepție astfel conturate în ambianța hypogeelor se vor regăsi în chip firesc în amenajarea încăperilor destinate cultului euharistic din casele-biserici, *tituli* sau *domus ecclesiae*, articularea geometrică a decorului acestora oferind totodată și suprafețele adecvate (panouri decorative) pentru transpunerea la lumina zilei a scenelor iconografice cristalizate anterior în aceeași ambianță a catacombelor.



Iconografia paleocreștină

Același locaș de la Dura Europos stă mărturie în acest sens, asociind într-un singur ansamblu teme paleocreștine (*Păstorul cel Bun*), cu scene din Vechiul Testament (*Căderea protopărinților Adam și Eva în păcat, David și Goliat*) și din Noul Testament (*Iisus și samarineanca, Vindecarea ologului de la Vitezda, Potolirea furtunii pe mare, Mironosițele la Mormânt*). Aceasta din urmă reprezintă formularea strict evanghelică a temei *Invierea Domnului*, cu femeile Mironosițe și ostașii la Mormânt, formulare ce evocă —pentru prima oară, se pare— și Patimile Domnului, subiect abordat anterior cu extremă reticență.[31]

În lumina celor de mai sus, Dura Europos constituie un reper important într-o succesiune presupus numeroasă de alte asemenea ansambluri unitare (arhitectural și iconografic), dintre care doar o parte atestabile arheologic sau documentar. În această ordine de idei, el se află în situația privilegiată de a putea servi drept terminus ad quem într-o evoluție a iconografiei creștine ce-și are obârșia în arta funerară a hypogeelor, dar și ca terminus a quo, pentru evoluția ulterioară a acesteia.

Pentru retrasarea celei dintâi, în liniile esențiale cel puțin, poate fi interogată profitabil și sculptura paleocreștină, cu precădere cea de factură funerară. Dacă statuia de filosof (învățător) a lui Hipolit și statueta *Păstorului cel Bun* (ambele din sec.III, aflătoare în Muzeul Lateran) evocă teme paleocreștine cunoscute, reproducându-le ca atare, reliefurile sarcofagelor prezintă o iconografie creștină mai evoluată tematic și destul de elaborată. Evoluția avută aici în vedere se traduce în general prin ceea ce s-ar putea numi, mutatis mutandis, trecerea de la

[31] Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p. 637-39

lexic la sintaxă, adică juxtapunerea de o manieră coerentă a unor teme iconografice într-un limbaj încă incipient, dar nu lipsit de relevanță. [32].

Anumite circumstanțe, ținând de condițiile specifice pe care le implică uzul sarcofagelor, par să fi înlesnit un oarecare avans al iconografiei sculpturale față de cea picturală.

O posibilă explicație rezidă în faptul evident că doar persoane de o anumită stare materială și socială puteau procura materiale costisitoare, ca marmura ori porfirul, pe care să le încredințeze apoi, cu remunerația de rigoare, unor artizani consacrați, care să confecționeze opere (unicat) la comandă. Comunitățile creștine din primele două secole nu par să fi numărat între membrii lor oameni foarte bogați sau de rang înalt și din această pricină puținii creștini mai de vază sau mai cu stare, cum ar fi cei "din casa Cezarului" (Fil. 4,22) sau "preaputernicul Teofil" (Lc. 1,1; Fp. 1,1), vor fi apelat, de va fi fost cazul, la produsele de serie ale atelierelor de sculpturi funerare, cu grija evidentă de a alege, fie modele mai neutre religios, care să nu lezeze sensibilitatea creștină, fie din acelea cu o decorație mult simplificată, epurată pe cât posibil de reziduuri păgâne. Cert este că în secolul al III-lea, de când datează primele sarcofage specific creștine, decorul lor sculptural confirmă, succesiv, ambele alternative.

În această ordine de idei, unul din cele mai vechi monumente plastice creștine, sarcofagul din La Gayolle (începutul sec.III), derivat tipologic din modelul de pat grecesc, prezintă pe fațadă o succesiune de teme și motive paleocreștine, încadrate lateral de două reprezentări antice, presupuse a fi Soarele (bustul lui Apollo) și un *genius loci* (divinitate șezând).[33] Printre elemente de peisaj (râu, copaci, stânci) sunt înfățișate în ordine: tema *Pescarului de suflete*, motivul *ancorei*, *Oranta*, *Invățătorul și învățăcelul*, *Păstorul cel Bun*, fiecare dintre acestea justificând o interpretare în sens soteriologic a ansamblului, dar mai mult prin efect cumulativ decât printr-o formulare compozițională limpede. Pe lângă aceasta, factura arhaizantă și mai ales tematica mixtă, compozită plasează sarcofagul într-un stadiu tranzitoriu, tributar încă în mare măsură împrumuturilor din repertoriul păgân, dar și grevat în același timp de sincretismul religios caracteristic perioadei Severilor.[34]

---

[32] Kitzinger, *Byz.Art*, p.23s; Vătășianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.29s.

[33] Vătășianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.31.

[34] Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p.643 citează pe istoricul roman Aelius Lampridius care, în *Vita Alexandri Severi*, menționează că împăratul păstra în *lararium* imaginile lui Iisus, Apolonius de Tyana, Avraam și Orfeu, cinstindu-i ca binefăcători ai umanității. Prin urmare, deși temele (paleo)creștine , citite de la stânga la dreapta pot acredita următoarea interpretare: prin botezare (de către Pescar) se dobândește nădejdea (ancora) mântuirii sufletului (Oranta), iar prin inițierea (de Învățător) se asigură deplina mântuire (prin Bunul Păstor); totuși, această lectură nu reușește să includă cele două reprezentări antice și nu corespunde ierarhizării efective a scenelor pe fațadă, care dă întâietate Filosofului și nu Bunului Păstor; încât pare mai plauzibilă o lectură în cheie sincretist gnostică eventual, care să integreze figura apolinică (Logosul) și divinitatea

Se impunea ca o necesitate în acest context epurarea iconografiei creştine atât de reminiscenţele acuzat păgâne, cât şi de posibilele infiltraţii (subreptice) de sorginte gnostică. Pe linia acestei (salutare) evoluţii se înscriu şi câteva sarcofage de tradiţie alexandrină, ale căror reliefuri poartă pecetea acestei evidente epurări, înfăţişând un decor de extremă simplitate şi cu o iconografie încă arhaică.

Sarcofagul de la Palazzo dei Conservatori din Roma, o covată strigilată de tip alexandrin (sec.III), prezintă în panoul central tema *Păstorul cel Bun* (mesaj soteriologic evident), în nişele din flancuri câte un efeb cu făclia întoarsă spre pământ (vechi simbol al inevitabilei extincţii), iar în câmpuri, doar ornamentul (strigilat) specific. Acelaşi mesaj este ilustrat pe un sarcofag contemporan (aflător la Santa Maria Antiqua) prin temele *Păstorul cel Bun, Oranta, Pedagogul-Filosof* şi exemplificat totodată cu scena finală din episodul lui *Iona*.

Precum se vede, simplitatea face treptat loc unei decoraţii mai complexe, având în vedere că, în răstimpul secolelor I şi II, iconografia creştină îşi cristalizase propriile reprezentări, putînd furniza, deci, o tematică de-acum consacrată, aptă a înlesni extinderea reliefurilor sculptate pe întreaga suprafaţă disponibilă.

Astfel, un alt sarcofag-covată, similar celui de tip alexandrin descris mai sus, propune o iconografie mai amplă şi destul de elaborată, desfăşurând o friză în relief cu *Păstorul cel Bun* în centru, între două grupuri compuse simetric: de o parte *Învăţătorul* (cu un codice în mână) şi cei doi ucenici, iar de cealaltă *Mater Ecclesia* (cu un volumen) şi două figuri feminine, reprezentând, una—sufletul mântuit—*Oranta*, iar cealaltă—sufletul în stadiul de iniţiere. Două protome de berbec (servind şi drept mânere) încadrează friza ca un "memento mori" reminiscent din repertoriul antic funerar, nu fără legătură însă cu tema centrală a *Păstorului cel Bun*. Aceasta constituie, dealtfel, cheia de interpretare a întregii compoziţii, precizându-i caracterul eminamente soteriologic: opera mântuitoare a Domnului (Păstorul), are ca premiză lucrarea Sa învăţătorească (Pedagogul) şi se împlineşte în Trupul Său tainic (Biserica).

Este evidentă tendinţa (şi posibilitatea) articulării temelor într-un sistem (sintactic) coerent şi în acest sens se şi înscrie evoluţia iconografiei creştine în a doua jumătate a secolului al III-lea, nu fără legătură tocmai cu suportul perfect adecvat pe care îl oferă faţadele sarcofagelor. Pe o astfel de suprafaţă se pot derula chiar episoade biblice întregi, ca de pildă cel al profetului *Iona*, frecvent întâlnit dealtminteri în arta paleocreştină.

Pe de altă parte, orice sarcofag constituie un obiect de sine stătător, delimitat precis în spaţiu, fapt ce pretinde un decor unitar şi coerent tematic. Acesta se poate extinde fie pe întreaga faţadă, ca în cazul sarcofagului din Copenhaga, unde ciclul lui *Iona* se desfăşoară (continuu) într-o friză încadrată în flancuri doar de reprezentările simetrice ale *Păstorului cel Bun* (care-i

---

şezând (Entitatea supremă) reprezentate în flancuri şi care să justifice poziţia centrală a temei iniţierii (Gnosticul).

direcţionează mesajul în sensul soteriologiei creştine), fie pe un singur registru al acesteia, atunci când suprafaţa este astfel împărţită pentru a face loc unui decor mai amplu. Este cazul cunoscutului sarcofag nr.119 din Muzeul Lateran (aproximativ 270-280), care înfăţişează, în două frize orizontale, povestirea lui *Iona* (în registrul inferior) şi diferite scene biblice din Vechiul şi Noul Testament (în registrul superior), asociate după un criteriu de concordanţă mai greu identificabil, cărora li se alătură teme paleocreştine cum ar fi *Pescarul* (cu undiţa) şi *Păstorul* (într-un staul), precum şi o serie de elemente pitoreşti din tradiţia elenistică alexandrină.

În această ordine de idei, se poate acredita constatarea — importantă, dar deloc surprinzătoare— că succesiunea scenelor ce reproduc istorisirea biblică pare transpusă ca atare din paginile manuscriselor în reliefurile sarcofagelor, consfinţind astfel introducerea procedeului narativ —şi a stilului subsecvent— în friza sculpturală şi de aici în pictura creştină ulterioară, în frescă sau în mozaic.

Concluzii

Arta paleocreştină însumează, precum s-a putut constata, pe lângă numeroase vestigii arheologice, un număr considerabil de piese iconografice (sculpturi, reliefuri, fresce etc.) şi chiar ansambluri monumentale (arhitectură şi iconografie), create în şi pentru *ambianţa eclezială*, fie aceasta liturgică, sacramentală ori funerară. Această circumstanţă, pe lângă pecetea de inconfundabilă spiritualitate pe care le-o imprimă, le conferă—virtual sau *în actu*— un statut aparte şi totodată, dacă nu chiar condiţia, atunci măcar aspiraţia *canonicităţii.*

Or, dacă existenţa ca atare a patrimoniului paleocreştin este un fapt de domeniul evidenţei (înseriat, catalogat, editat şi mediatizat etc.), alte aspecte, privind de pildă circumstanţele producerii fenomenului, sau ţinând de caracterul său *eclezial*, ori de calitatea *cultuală* şi/sau de semnificaţia *simbolică* a pieselor şi monumentelor, pot fi supuse în continuare interogaţiei.

Reticenţa primilor creştini faţă de artă era firesc (şi inevitabil) să se răsfrângă asupra meşteşugului ca atare şi asupra artizanilor înşişi. Legea veche condamna sever, cu frecvenţa unui leit-motiv, odată cu *chipurile*, şi pe cei ce le confecţionau (Ps.113,16; Ier.10,14-15) încât, un biblicist ca Origen ori un rigorist ca Tertulian (*De idololatria*, 3) nu includ (sau exclud de-a dreptul) practicarea artelor, printre profesiunile ce pot fi exercitate de creştini.[35]

[35] Leclercq, "Iconographie", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.15; Bîcikov, *Estetica*, p.220s, 264.

Pe de altă parte, este evident faptul că interdicția privește în mod explicit idolatria —cultul și confecționarea idolilor— iar nu artizanatul ca atare și nici meșteșugurile în genere (Tertulian, *De idololatria*, 8, *PL*,14).[36]

Circumstanțele alcătuirii Cortului Mărturiei sunt mai mult decât instructive în acest sens: ele sunt paradigmatice. Biblia consemnează nu întâmplător că, odată cu primirea Legii, Moise a primit în muntele Sinai și modelul viitorului locaș de închinare, precizându-i-se toate detaliile constructive și decorative —în termenii celei mai riguroase *erminii*, dealtfel— nominalizându-i-se până și meșterii (Bețaleel și Oholiab) investiți special în vederea acestei lucrări (Exod, cap.31). Or, este de subliniat (anticipând întrucâtva) că ideea unui prototip scripturistic (vetero-testamentar) a ceea ce mai târziu va fi *Erminia*, faptul exercitării autorității (religioase) pe tot parcursul lucrărilor, de la proiect la târnosire, precum și uzanța consacrării (harismatice) a artizanilor situează dintru început problematica artei religioase în sfera *canonicității*.

În această ordine de idei, este de înțeles că, menținându-se pe linia unei necesare epurări, promovată în general de apologeți, alți scriitori creștini vor adopta poziții mai nuanțate în efortul lor salutar de evaluare critică și preluare selectivă a moștenirii culturale antice. Dacă Tertulian repudia *de plano* și *in integrum*, de pe poziții montaniste (susceptibile de erezie) civilizația antică, Origen recomandă evitarea în general a cultivării imaginilor de către creștini și, în acest context, el consideră îndeletnicirea artizanală ca pe o profesie nepotrivită pentru un creștin. Exercitarea acesteia în cadrul unui atelier elenistic de pildă, care producea obiecte de cult pentru diferite religii, ar fi putut pune, într-adevăr, un artizan creștin, în fața a ceea ce s-ar numi azi un conflict de conștiință.[37]

În atari condiții, și Clement Alexandrinul, spiritul (pedagogic) cel mai deschis culturii vremii sale, apreciază că un creștin nu poate practica o astfel de îndeletnicire "amăgitoare", compromisă și compromițătoare. În temeiul interdicțiilor vechi-testamentare și sub impresia indusă de spectacolul aberant al idolatriei, el nu poate admite artele aservite acesteia în sistemul culturii creștine (*Stromata*, VI,164). Este verdictul avizat al unui bun cunoscător al culturii antice în general, dar și al artei elenismului târziu, nu numai sub aspectul conținutului, ci chiar în detaliile privind "tehnologia" creării imaginilor în artele plastice.[38] De aceea, atunci când se vor referi *stricto sensu* la arta creștină, opiniile sale pot fi creditate cu autoritatea și ponderea cuvenite.

Afirmarea progresivă a unei arte cu un conținut creștin, abundența producțiilor acesteia în spațiul hypogeelor din ambianța mediteraneeană (inclusiv

---

[36] Acestea, în virtutea unei stări originare de neutralitate pot avea o bună sau rea întrebuințare, înzestrarea și calificarea artistică constituind pure virtualități pe care resorturi ținând de condiția umană le orientează într-un sens sau altul (Bîcikov, *Estetica*, p.224).
[37] Sf.Ap.Pavel despre idolotite (I Cor VIII,7-13).
[38] Bîcikov, *Estetica*, p.264.

la Karmuz, Alexandria) sunt constatări *de facto,* care suscită unele considerații privitoare atât la mediul artistic care le-a produs, cât și la statutul artizanilor înșiși.

Dacă sculptarea sarcofagelor, de pildă, și, în general, producerea pieselor artistice mobile, prin diverse procede (turnare, cizelare, pictare etc.) putea fi încredințată, la începuturi, mai ales, și cu minime precizări iconografice, unor ateliere sau artiști nu neapărat creștini, lucrările efective din catacombe, precum diversele amenajări arhitectonice, zugrăveli, picturi, sculpturi etc., nu se puteau întreprinde fără prezența *in situ* a artizanilor respectivi, meșteri sau artiști.

Or, având în vedere necesitatea imperioasă ca aceste refugii (salvatoare, în anumite circumstanțe) să fie protejate, nu numai de eventuale profanări ci și de simpla indiscreție, accesul unor persoane din afara comunității nu se poate susține. E de presupus, mai degrabă, și cu destulă temeinicie, că arta creștină a catacombelor aparține, în cea mai mare parte, unor artizani creștini, pe care comunitatea creștină îi va fi numărat între membrii săi, și dintre care unii odihnesc în aceste morminte chiar.[39]

Și unele argumente interne, cum ar fi transpunerea iconografică a unor subtilități de ordin doctrinar sau cultic, presupunând un anumit grad de inițiere, pe de o parte, iar pe de alta factura în general artizanală a picturilor, care denotă o condiție artistică mai smerită, pot fi invocate cu suficient temei în susținerea paternității creștine a artei hypogeelor.

Proliferarea imaginilor creștine indică cert considerația cu care acestea erau privite de credincioși; dar dacă și în ce măsură această considerație se va fi exprimat și prin forme de cult specifice, sau care va fi fost atitudinea ierarhiei bisericești față de ele, nu se poate preciza cu aceeași certitudine. E de presupus doar că atunci când decorau mormântul unui simplu credincios și se datorau așadar unei inițiative personale sau familiale, ele erau privite cu o considerație motivată personal ori izvorâtă din spirit de familie. Atunci când împodobeau însă mormântul unui martir, manifestările comemorative periodice (natalitia, geneqlion), care prilejuiau actualizarea chipului *cultic* al sfântului, se puteau răsfrânge firesc și asupra chipului *zugrăvit* al acestuia, chiar sub aspectul unei cinstiri de ordin secund.[40]

Că unele reprezentări iconografice puteau suscita de-acum atitudini cultice rezultă și din simpla constatare că tocmai cele pasibile de mai multă cinstire erau și cele mai tăinuite în decorul pictural, semnul Crucii, de pildă, între liniile ornamentale, iar Mântuitorul și Maica Domnului sub figurări simbolice, alegorice sau tipice.[41] Această disimulare poate fi reflexul grijii autorității bisericești de a nu le expune profanării, dar poate fi și indiciul cinstirii de un grad diferit, dacă nu cumva de o altă ordine cultică, adoptată deopotrivă, de credincioși și de cler.

---

[39] Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.189; Hertking-Kirschbaum, *Catacombs*, p.181.
[40] Rordorf, *Liturgie*, p.366s.
[41] Leclercq, "Iconographie", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.12.

Oricum, este evident că astfel de împrejurări reclamau prezenţa ierarhiei bisericeşti, uneori prin reprezentanţii săi cei mai autorizaţi — episcopii— încât, punându-se problema atitudinii Bisericii vis-a-vis de începuturile artei creştine, primul lucru care se poate spune cu certitudine este că, neputând fi ignorate, acestea erau cel puţin tolerate. Prin urmare, dacă circumstanţa rostului funerar îngăduia afirmarea iniţiativei personale a credincioşilor, prezenţa ierarhiei la manifestările ceremonial-cultice (funerare şi/sau comemorative) presupunea şi acceptarea *de facto* a ambianţei arhitectonice şi iconografice în care acestea aveau loc, ca o primă instanţă în consacrarea cultică a acesteia.

Pe de altă parte, nu este mai puţin adevărat că în acest spaţiu, astfel amenajat şi decorat, au putut fi adăpostite adesea, mai cu seamă în răstimpurile de înăsprire a persecuţiilor, întrunirile comunităţii şi chiar adunările euharistice.[42]

Dacă nu există o dovadă certă că săvârşirea cultului în astfel de împrejurări ar fi fost condiţionată de vreo reamenajare prealabilă (şi cu atât mai puţin de îndepărtarea picturilor!), sunt unele indicii, în schimb, că ambianţa hypogeelor a putut fi transpusă ulterior în bisericile de la suprafaţă, de n-ar fi să amintim aici decât practica amplasarii altarului pe morminte sau moaşte de martiri, care-şi are obârşia în catacombe, de unde a trecut în martirioane şi, de aici, în bazilici.[43]

Aceste constatări sunt de reţinut, întrucât vin să corecteze imaginea începuturilor artei ecleziale propuse uneori în termenii unei producţii oarecum folclorice, sustrasă atenţiei şi controlului Bisericii.[44] Lipsa atestărilor documentare nu poate fi interpretată ca acceptare nediferenţiată, *tale quale*, a oricăror iniţiative sau produse mai mult sau mai puţin artistice; prevederi disciplinare au reglementat viaţa Bisericii dintru început şi în ansamblul ei, incluzând nu în ultimul rând manifestările de cult.[45]

Pe de altă parte, având în vedere că simbolurile, fie grafice, fie figurale, se pot articula cu uşurinţă într-un limbaj coerent şi cu adresă precisă în ceea ce priveşte semnificaţia, era necesar (nu şi suficient) ca inspiraţia sau contribuţia personală să se exprime prin semne sau motive de circulaţie generală între creştini.[46]

Or, în măsura în care imaginile simbolice şi ulterior cele portretistice izvorau dintr-o astfel de iniţiativă personală, era la fel de necesar ca ele să fie

---

[42] Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p.626.
[43] Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.38s.
[44] Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, p.II, p.194.
[45] În ceea ce priveşte imnografia, de pildă, Sinodul din Laodiceea (aprox. 360) interzice, prin canonul 59, "întrebuinţarea liturgică a psalmilor particulari", iar mai târziu, Sinodul de la Braga (Spania, 563) opreşte pătrunderea imnelor noi în cultul public (Vintilescu, *Poezia imnografică*, p.16, 68).
[46] Bréhier, *Art chrétien*, p.52s.

supuse unei verificări prealabile spre a fi apoi promovate (sau nu) în spațiul liturgic.[47]

Dacă la aceste considerații de ordin general se alătură și concluziile cercetărilor arheologice care au identificat aceleași motive și teme iconografice atât în Occident (Roma, Neapole) cât și în Orient (Alexandria, Antiohia, Ierusalim) se poate întrevedea prezența eficientă a unui anumit criteriu, autoritativ, în receptarea imaginilor. Acesta nu s-a exercitat doar geografic-spațial ci și în timp, fiind identificabil un anume sincronism al frecvenței reprezentărilor, corespunzător fazei simbolice, respectiv celei portretistice din evoluția iconografiei.[48]

Răspândirea sincronă, la scara oikoumenei, a acelorași teme și motive iconografice, apte să fie articulate logic într-un ansamblu unitar, validează aserțiunile avansate anterior privind intervenția autoritativă a Bisericii și confirmă constatarea că arta paleocreștină s-a constituit dintru început ca un sistem de simboluri, alcătuind, pentru cei inițiați, un limbaj inteligibil, coerent și complet. Anvergura acestui limbaj, gravitând în general în sfera soteriologiei, îi conferă capacitatea de a comunica anumite conținuturi spirituale, de a suscita atitudini cultice, de a solicita preocuparea ierarhiei și de a incita, nu în ultimul rând, reflexia teologică.

Nu este fără legătură cu contextul dat faptul că literatura creștină abordează în acest răstimp, între altele, și posibilitatea reprezentării lui Dumnezeu Cel nevăzut și spiritual; luând act de existența unei arte creștine, apologeții își pun de-acum problema (specifică erminiilor de mai târziu) privind înfățișarea reală, istorică a Mântuitorului.[49]

Indicii că anumite motive sau teme iconografice erau apte să vehiculeze teze cu un conținut dogmatic la nivelul disputelor doctrinare ale epocii, sunt oferite de polemica generată de Tertulian în legătură chiar cu o astfel de temă. Acesta profesa o teologie ireductibilă de factură rigorist montanistă, în virtutea căreia repudia vehement, de pildă, reprezentarea iconografică a *Păstorului cel Bun* ca simbol, nu numai al milostivirii creștine în general, dar și al îngăduinței Bisericii față de creștinii căzuți (*lapsi*), care nu rezistaseră în momentele de cumpănă ale persecuțiilor, și pe care montaniștii riguroși refuzau să-i reprimească în comunitate. Se poate deduce de aici nu numai anvergura interpretărilor pe care le putea comporta o temă sau alta, dar și impactul pe care-l putea avea de-acum iconografia în viața bisericească.

---

[47] Pentru picturi se pronunță (restrictiv) de pildă can.36 al sinodului local de la Elvira-Illiberis (Spania, cca 303): "Placuit picturas in Ecclesia esse non debere ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur", interpretat ca o măsură cu caracter local, disciplinar și nu dogmatic; v.Hefele-Leclercq, *Conciles*, vol.I, p.240; Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.215.

[48] Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p. 671.

[49] Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p.666; cf. Mureșianu, *Iconologia*, p.120s.

Este neîndoielnic că o anumită încărcătură doctrinară subzistă în reprezentările iconografice şi această tendinţă se va impune şi va caracteriza arta creştină.[50] Dar şi probleme de o factură particulară, ţinând de specificul artistic preocupă acum pe scriitorii creştini; trecerea de la simbolul abstract la simbolul figural, de exemplu, a prilejuit unele luări de poziţie interesante sub aspect didactic-ermineutic. Dacă simbolurile în general sunt înregistrate ca atare (dacă nu şi acceptate) —cu sau fără precizarea semnificaţiei— la un Tertulian sau Origen, receptarea figurărilor alegorice sau portretistice este condiţionată la Clement Alexandrinul (*Pędagogul*, III, 11, 59) de circumscrierea sensului lor.[51]
Exigenţa exprimată de apologet este deosebit de importantă pentru lămurirea noului statut al iconografiei, indicând drept *criteriu* al receptării şi confecţionării imaginilor, concordanţa dintre semn şi sens. În opera lui Clement Alexandrinul sunt decelabile, dealtminteri, chiar unele intenţii programatice privind arta în general şi în special pictura, în sensul stabilirii unor reguli precise (θεωρεμα), ceea ce ar însemna că de foarte timpuriu (sec.II-III) se conturează o teorie (estetică) a artei creştine promovând concepţia necesităţii reglementării practicii artistice.[52]

Asumându-şi această exigenţă, iconografia creştină îşi cristalizează în contextul frământărilor din veacul al III-lea principalele tipuri de reprezentare a scenelor din Vechiul şi Noul Testament, îşi conturează un stil propriu, vizibil în hieratizarea figurilor de *oranţi*, excelează, în fine, în tehnica frescei.

Expresivitatea simbolică pusă în serviciul spiritualităţii creştine este deci criteriul operant în geneza artei creştine şi în procesul de constituire a zestrei iconografice cu care aceasta va ieşi la lumină în veacul al IV-lea, când, ceea ce fusese un idiom rezervat unor iniţiaţi, va trebui să capete anvergura unui limbaj universal.[53]

---

[50] Leclercq, "Iconographie", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.19.
[51] "Pecetea de pe inelele noastre să fie un porumbel sau un peşte sau corabia împinsă de un vânt favorabil sau o liră muzicală...dacă inelul are gravat un pescar, să ne aducă aminte pe apostol şi de copiii scoşi din apă"(Clement Alexandrinul, *Scrieri*, pt.I, p.339).
[52] Bîcikov, *Estetica*, p.227.
[53] Bréhier, *Art chrétien*, p.52; Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.195.

II. Arta bizantină primei „vârste de aur"

Prototipurile artei monumentale

Premize ţinând de resortul doctrinal stau la temelia iniţiativelor constructive chiar şi atunci când acestea nu sunt apanajul exclusiv al Bisericii (ca în primele trei secole), trecând în bună parte în sarcina imperiului, odată cu campania de ctitorii inaugurată de Constantin cel Mare.[54]

Pentru imboldul spiritual care a determinat construcţiile constantiniene nu poate fi decât semnificativă împrejurarea că cele mai importante dintre acestea şi anume bazilica Sf.Petru (Roma), Octogonul sau "Biserica Mare" (Antiohia), bazilica Sfintei Cruci şi rotonda Sfântului Mormânt (Ierusalim), bazilica Naşterii (Betleem) şi Sf.Apostoli (Constantinopol) şi-au deschis şantierele între anii 326-330, adică îndată după Sinodul I Ecumenic (Niceea, 325).[55]

Amplasarea lor exprimă deasemenea voinţa aplicării unui program coerent întrucât, acolo unde nu a fost impusă de pre-existenţa unor locaşuri (paleocreştine) anterioare, ea a fost stabilită conform unui plan ce urmărea constituirea unei "topografii simbolice", axată pe simetria dintre "Noul Ierusalim"—cetatea Regelui regilor, Hristos Παμβασιλευσ— şi "Noua Romă" —Κονσταντινου-πολεισ, cetatea lui Constantin, βασιλευσ şi ισαποστολοσ.[56]

Aceeaşi voinţă programatică stă la baza gestului însuşi de întemeiere a Constantinopolului, (re)proiectat ca o replică a vechii Rome, fidelă în ceea ce priveşte edificiile civile, dar actualizată religios din perspectivă creştină.[57] Dintre edificiile ecleziastice, cele mai importante, şi anume Αγια Σοφια, Αγια Ειρηνη-Παλαια şi Αγια Δυναμισ, întruchipează, în concepţia lui Constantin, o triadă (epifanică) consacrată manifestărilor atotputerniciei divine *παντοκρατεια*, în semn de gratitudine, desigur, dar ele constituie în acelaşi timp şi expresia teologiei trinitare împărtăşită de cel dintâi împărat creştin, iniţiatorul primului sinod ecumenic.[58]

Aspectul aceleiaşi intenţionalităţi (conştiente de sine), ce caracterizează în genere actul de guvernare constantinian, iese şi mai pregnant în evidenţă dacă se ia

---

[54] Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.200s.

[55] Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.208,224,234.

[56] Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.227, 236; idem, *Empereur*, p.98; Runciman, *Civilisation*, p.25.

[57] Ceremonia triumfului învingătorilor se desfăşura după tradiţia romană, pe un câmp al lui Marte, dar procesiunea ce-i urma nu mai avea drept ţintă templul lui Jupiter, ca la Roma, ci catedrala Hagia Sophia (Haussig, *Histoire CB*, p.95-96).

[58] Balthasar, *La Gloire et la Croix*, vol.2, p.174, n.145 citează în acest sens pe E.von Ivanka, "Der Aufbau der Schrift De Divinis Nominibus des Ps.-Dionysios" în *Scholastik*, 15,1940, p.386-99, care a cercetat "numirile Providenţei (la Dionisie dar şi la Grigorie de Nyssa,n.n.) după triada teologiei constantiniene, în relaţie cu cele trei biserici întemeiate de Constantin la Constantinopole: Hagia Sophia, Hagia Dynamis, Hagia Eirene"; cf. Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.227s.

în considerare, pe de o parte, ataşamentul recunoscut al împăratului faţă de simbolul Crucii, iar pe de alta, reflexul acestui ataşament în toate acţiunile sale.

Cercetările întreprinse în Palestina, de pildă, pentru aflarea Cinstitei Cruci capătă semnificaţia unei restituiri istorice, materializată aşazicând prin săpături arheologice, pe Golgota şi împrejurimi, şi finalizată prin descoperirea ei miraculoasă şi expunerea în incinta complexului, între bazilică şi rotondă.[59]

Nu întâmplător semnul Crucii se regăseşte, intenţionat ca atare sau măcar resimţit, în planul (şi elevaţia) locaşurilor de cult, începând chiar cu primele edificii constantiniene: planul bazilicii Sf.Petru (Roma) reproduce, graţie transeptului, crucea latină; martyrionul de plan central, precum cel din Capadocia, menţionat de Sf.Grigorie de Nyssa evocă, în configuraţia interioară, crucea grecească; la fel Biserica Sfinţilor Apostoli (Constantinopol) —martyrion al Apostolilor, în concepţia împăratului Constantin, dar şi necropolă imperială— prototip al edificiilor (bazilicale) cruciforme (în plan şi elevaţie), descrisă ca atare de Sf.Grigorie de Nazianz; însfârşit, edificiile (martyrioane) de plan triconc, patruconc sau polilob din Orientul creştin, ca tot atâtea configurări monumentale ale semnului Crucii.[60]

Voinţa programatică, evidentă în respectivele demersuri edilitare, se exprimă nu numai în planul simbolisticii monumentelor, ci se exercită efectiv şi în configurarea structurală a acestora, reclamată de funcţionalitatea cultică specifică a edificiilor bisericeşti.

Dacă într-un stadiu iniţial era încă în vigoare uzanţa mai veche, potrivit căreia locaşurile corespunzătoare cultului euharistic aparţin tipului bazilical, iar cele cu o destinaţie specială (baptisterii, martyrioane), dezvoltă în general tipologia de plan central (cu variante poligonale sau polilobe), odată cu ctitoriile constantiniene de la Locurile Sfinte, —care întrunesc deopotrivă funcţionalitatea euharistică şi pe cea comemorativă— se pun premizele unei evoluţii (simetrice) şi în plan structural, de asimilare reciprocă a respectivelor tipuri, într-un edificiu unitar, care să satisfacă —structural, funcţional şi simbolic— exigenţele proprii spaţiului eclezial.

Complexul de pe Golgota, de pildă, reunea într-o aceeaşi incintă, deşi încă separat, bazilica Sfintei Cruci şi rotonda Sfântului Mormânt, prima afectată cultului liturgic (euharistic) curent, cealaltă fiind rezervată anumitor zile de comemorare legate de sărbătoarea Învierii.[61] Faţă de acesta, o altă construcţie (constantiniană) contemporană şi anume bazilica Naşterii de la Betleem, constituia un pas înainte pe linia aceleiaşi evoluţii întrucât reunea, de data aceasta într-un singur edificiu, corpul bazilical şi martyrionul octogonal (rezultând de fapt un ansamblu, mai mult coerent decât unitar, ce va fi refăcut şi corectat de Iustinian).

---

[59] Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.253.
[60] Branişte, *Liturgica*, p.291,311s; Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.151-54.
[61] Etheria, *Peregrinatio*, p.77s.

O concepție ordonatoare evidentă subîntinde așadar dintru început programele edilitare imperiale (civile și ecleziastice) și acest fapt va fi caracteristica principală a activității în acest domeniu pe toată durata imperiului întemeiat de Constantin.

Ctitoriile de la Roma și Constantinopol, din Palestina și din orașele elenistice Alexandria, Antiohia, Efes etc. întemeiază marea tradiție monumentală bisericească. Datorate inițiativei familiei imperiale, ele exprimă spiritualitatea creștină cu resursele artei princiare romane; încredințate unor artiști consacrați, acomodați cu anvergura marilor șantiere, ele vor constitui, pe baza zestrei culturale comune (κοινη), rezolvări monumentale prototipice, generatoare la rândul lor de tradiție.[62]

Asociind, totodată, la valențele arhitecturale și o concepție decorativă adecvată, ele întruchipează elocvent ceea ce a fost numit "clasicismul constantinian" în arta eclesială.

Expresia monumentală a acestei concepții ordonatoare este, așadar, edificiul aulic de tip bazilical, în absida căruia va trona Hristos Παμβασιλευσ și/sau Semnul Său triumfal, Crucea eshatologică, așa cum atestă mărturiile arheologice și documentare și cum încă se poate contempla la Santa Pudenziana (Roma).[63]

Constituirea unor astfe de *(proto)tipuri canonice* este consecința evoluției îngemănate a arhitecturii și iconografiei, în condițiile ieșirii acesteia la lumină din zodia subterană a persecuțiilor, cu o zestre proprie de motive și teme consacrate, apte a se articula în sistemul decorativ-monumental. Depășind stadiul imboldului incidental, personal, propriu rosturilor funerare inițiale, și intrând sub imperiul unei noi (și complexe) motivații, iconografia creștină tinde (și parvine în cele din urmă) să dea expresie, așa cum s-a putut constata, istoriei biblice și bisericești, cultului și chiar doctrinei Bisericii.

În ceea ce privește monumentele constantiniene, o atare evoluție se concretizează prin constituirea unei iconografii *emblematice*, situată precis în punctul de convergență arhitectură/iconografie (invocat mai sus), fiind concepută a vizualiza, ca o pecete, identitatea (destinația și semnificația) proprie fiecărui edificiu: *Nașterea Domnului* pentru bazilica Nativității din Betleem, *Jertfa lui Avraam* pentru cea de pe Golgota, *Înălțarea Domnului* în respectivul locaș comemorativ de pe Munte Măslinilor, *Întâmpinarea Domnului* la cel ridicat pe ruinele Templului lui Solomon, *Pogorârea Duhului Sfânt* în respectiva casă (Cenaclul) de pe colina Sionului și, pe cât se pare, în cupola centrală a Sf.Apostoli (Constantinopol) etc.[64]

---

[62] Diehl, *Manuel AB*, vol.I, p.3; Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.204.
[63] Capizzi, *Pantokrator*, p.185, 214.
[64] H.Leclercq (*DACL*, vol.VII, pt.II, c.200, s.v."Images") citează în acest sens *Epistola patriarhilor răsăriteni*, adresată împăratului Teofil (824-842), care furnizează și detaliul anecdotic potrivit căruia perșii invadatori (614-18) au cruțat de incendiere bazilica Nativității,

Atestarea documentară care acreditează (pentru Palestina cel puţin) tradiţia originii lor constantiniene este certificată material de temele iconografice imprimate pe recipientele metalice (ampole) conţinând mir, apă, pământ etc. binecuvântate (ευλογιαι) de la Locurile Sfinte, reprezentând emblemele sus-menţionate, aşa cum figurau în spaţiile privilegiate din locaşurile respective (abside şi eventual frontoane).[65] Creaţii iconografice similare sunt de imaginat pe tot cuprinsul imperiului, corespunzând momentului în care, după frescă, mozaicul îşi etalează, stilistic şi tehnic, vastele resurse în plastica monumentală.

Artiştilor, creştini trebuie să li se atribuie, dealtfel, iniţiativa extinderii mozaicului de la suprafeţele pavimentare, ce-i fuseseră rezervate aproape exclusiv înainte, la suprafeţele parietale, de o cu totul altă semnificaţie (şi anvergură) monumentală şi spaţială. Un prim exemplu cunoscut este cel oferit de Santa Costanza (Roma), edificiu de plan central, cel mai vechi ce păstrează fragmente de decor în mozaic şi anume pe suprafaţa bolţilor, inovaţie ce poate fi pusă în legătură cu destinaţia (sepulcrală) originară, de mausoleu al fiicei lui Constantin cel Mare.

Nu este exclus ca tocmai o astfel de destinaţie specială şi/sau amplasamentul subteran ale unor edificii, respectiv faptul de a adăposti fie *piscina* (cuva) baptismală, fie sarcofagul martiric, să fi constituit premiza, aşazicând tehnică, a promovării mozaicului la decorarea suprafeţelor parietale.[66] Cert este că această expansiune corespunde, în timp, cu prima perioadă de afirmare nestânjenită a vieţii bisericeşti, atât în ceea ce priveşte accesul masiv la botez, cît şi generalizarea intensivă a cultului martirilor.

---

deoarece şi-au recunoscut costumul naţional în vestimentaţia magilor reprezentaţi în mozaicul-emblemă ("de hram") al locaşului. Există două versiuni ale acestei *Epistole*, una atribuită greşit Sf. Ioan Damaschin şi inclusă în scrierile sale (Migne, *PG* XCV) şi alta, datând corect din aprilie 836, publicată de L.Duchesne, în *Roma e l'Oriente* V (nov. 1912 - apr. 1913); despre ambele versiuni A.Vasiliev, "The Life of St.Theodore of Edessa", *Byzantion* XVI (1942-44) 216-25, la Grabar, *Iconoclasmul*, p.338-39.

65 Anumite detalii compoziţionale le originează în spaţiul boltit (absidial), de asemenea reprezentările posterioare (Sf.Ecaterina - Sinai sau Sf. Apostoli - Constantinopol, într-una din cupole).

66 Indicii -dacă nu dovezi, care să certifice ipoteza avansată aici- sunt mozaicurile tombale paleocreştine şi cuva baptismală în mozaic (sec.V-VI), păstrate la Muzeul Naţiona Bardo (Tunisia); Abdelaziz Driss, *Trésors du Muse National du Bardo* (Tunis 1962) pl. 42,43,45.

Teme şi Programe iconografice

Evoluţia iconografiei înregistrează, în acest răstimp, odată cu reculul fazei alegorico-simbolice, dezvoltarea fazei portretistice, respectiv cristalizarea portretului de factură istorică (biblic ori martiric) şi sublimarea lui în *icoană* , prin consacrare cultică. Pentru aceasta era necesar însă ca realizările iconografiei să producă nu doar dovada existenţei lor pur şi simplu, ci şi pe aceea a unei funcţionalităţi specifice în cadrul cultului: anume să se instituie ca modalitate de cinstire a persoanelor sfinte (biblice ori martirice), pentru ca apoi să poată constitui la rândul lor obiectul unei cinstiri de ordin secund (τιμηθικη προσκυνησισ).

Exigenţe calitativ noi îi incumbă, aşadar, iconografiei şi sunt mărturii contemporane ce atestă că, virtual măcar, le putea satisface. Sf.Vasile cel Mare (*Oratio in Barlaam*) apelează, nu neapărat retoric, la zugravi, pentru a realiza echivalentul vizual al *portretului aghiografic*, pe care ierarhul îl zugrăveşte, în cuvinte, martirului Varlaam.[67] Este un indiciu asupra modului de creare a *portretului iconografic*, care lămureşte totodată statutul (şi natura) biunivocă a acestuia —formă de cult ,dar şi obiect al cultului— cu consecinţe importante, atât în ordinea concepţiei cât şi în planul expresivităţii şi care-şi află, dealtminteri, confirmarea în numeroase alte menţiuni consemnate în timp.[68]

Dar o mărturie expresă (şi cu atât mai relevantă) privind locul imaginilor, nu numai în cult, dar în ambianţa eclezială în general, este conţinută în profesiunea de credinţă adresată de Sf.Vasile cel Mare împăratului Iulian Apostatul (361-363).[69]

Acesta din urmă imputa spiritualităţii creştine, între altele, o aşa-zisă incompatibilitate de principiu cu arta şi cultura în genere, fapt pentru care le şi interzicea creştinilor accesul la patrimoniul cultural-artistic al antichităţii. Dar nu pregeta în acelaşi timp să preia modelul creştin şi să-l transpună ca atare nu numai

---

[67] "Să încredinţăm dar lauda lui unui limbaj mai grăitor, unor trâmbiţe mai răsunătoare. Veniţi în sprijinul meu, pictori vestiţi! Faceţi să strălucească în culorile picturii acest luptător biruitor. ...închipuiţi cu luare aminte lupta mâinii cu focul; zugrăviţi-l cu strălucire pe martir în icoana voastră..."(Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.217).

[68] Aşa de ex. menţiunea Sf.Grigorie de Nyssa despre icoana Sf.Polemon, sau cea a Sf.Paulin de Nola despre icoana Sf.Martin; de asemenea atestarea despre răspîndirea iconiţelor protectoare ale Sf.Simeon Stîlpnicul în atelierele Romei, precum şi mărturia Sf.Ioan Hrisostomul din panegiricul închinat Sf.Meletie al Antiohiei, a cărui pomenire era cinstită inclusiv prin icoanele pe care foştii păstoriţi doreau să le aibă în casele lor, pentru ca mai târziu veneraţia de care se bucura Sf.Ioan însuşi, să se exprime în acelaşi mod (Leclercq,"Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.190, 215.

[69] "Eu mărturisesc arătarea Fiului lui Dumnezeu în trup şi pe Sf.Maria, Maica Domnului, care L-a născut după trup. Tot aşa mărturisesc pe Sf.Apostoli, pe Profeţi şi pe Martiri. Cinstesc icoanele lor cu sărutare, căci aşa este predania de la Apostoli; şi nu este oprit, ci dimpotrivă, aceste icoane se află în toate bisericile noastre"(Mitrofanovici, *Liturgica*, p.275, n.2).

în reorganizarea clerului păgân după structura ierarhiei bisericești, ci și prin imitarea ambianței ecleziale creștine, în templele păgâne pe care le reînființase.[70]

Or, este edificatoare constatarea că, la jumătatea secolului al IV-lea, arta monumentală creștină prezenta un statut și o funcționalitate demne de imitat, superioare deci celor ale artei epigonilor antichității păgâne și este de înțeles frustrarea resimțită de împărat în fața acestei răsturnări neașteptate de situații.

Mai importante chiar sunt însă enunțurile lapidare ale Sf.Vasile conform cărora icoanele se întemeiază în întruparea Domnului, reprezintă o predanie de la Apostoli, figurează în toate bisericile și sunt cinstite ca atare, în ordinea instituită de ierarhia prototipurilor: Fiul lui Dumnezeu Întrupat, Maica Domnului, Sf.Apostoli, Profeții și Martirii. Lipsesc doar cetele Îngerilor din această taxinomie pe care autorul de liturghie care este Sf.Vasile cel Mare pare a o reproduce după configurarea Sf.Disc de la Proscomidie și care se regăsește, aproape identică, în succesiunea registrelor picturii murale sau a icoanelor pe catapeteasmă, în bisericile ortodoxe.

Dar intenții ori inițiative de program iconografic, exprimate de o manieră mai concretă și uneori în mod expres chiar, sunt identificabile în diferite atestări documentare, confirmate arheologic, direct sau prin extrapolare, ori care se regăsesc ca atare în decorul monumentelor păstrate.

Constituirea unui astfel de program face, către anul 400, obiectul corespondenței dintre Olimpiodor, prefectul în exercițiu al Constantinopolului, și fostul prefect, Sf. Nil Sinaitul, retras între timp ca monah la muntele Sinai.[71] Prefectul, ctitor al unei bazilici în capitală, urma să o decoreze și cere în acest sens sfatul predecesorului său; Sf.Nil îi răspunde că scenele profane (de vânătoare, între altele), la care acesta se gândise, probabil sub influența picturii de gen, curentă la acea dată în ambianța capitalei, nu sunt potrivite pentru un locaș creștin de cult. De aceea, îi recomandă ca în navă să zugrăvească scene din Vechiul și Noul Testament, iar în absidă să înfățișeze, simplu, Crucea.[72]

---

[70] Vasiliev, *Histoire*, vol.I, p.90.

[71] Leclercq, "Images", vol.VII, pt.II, p.201s; Diehl, *Manuel AB*, vol.I, p.6; Grabar, *Martyrium*, vol.II, p.287; Rordorf, *Liturgie*, p.52.

[72] Tradiția spune că după aflarea Cinstitei Cruci (în 328), a urmat apariția miraculoasă a semnului Crucii pe cerul Ierusalimului (în 351), circumstanță de rezonanță eshatologică evidentă, ce a înrâurit profund și durabil sensibilitatea creștină și care a inspirat literatura (Sf.Ciril alIerusalimului, e.g.), dar și arta creștină în general; replica în aur și argint a acestei viziuni, înălțată (după eveniment) pe Golgota, va fi reprodusă constant în decorul absidelor, iar semnul (Crucii) ca atare se va regăsi cu aceeași frecvență în structura edificiilor creștine, fie de mici dimensiuni, precum paraclisul Hosios David (Thessalonic) sau mausoleul Gallei Placidia (Ravenna), fie la scară colosală, ca mânăstirea Sf.Simeon Stâlpnicul (Kalaat Șeman, Siria), sau martyrionul Sf.Evanghelist Ioan din Efes (supra, nota 17).

Corespondența dintre Paulin de Nola și Niceta de Remesiana oferă de asemenea date instructive privind consacrarea suprafețelor interioare ale navelor bazilicale, subiectelor biblice, cu precădere.[73]

Referitor la distribuirea efectivă în spațiu a acestora, programele epocii lasă să se întrevadă același criteriu al corespondenței tip - antitip în alăturarea scenelor vechi- și nou-testamentare, așa cum certifică decorul de la Santa Costanza, în mozaicurile conservate în absidele laterale, care ilustrează deopotrivă tema iconografică *Dominus legem dat*, înfățișând de o parte pe Dumnezeu Tatăl înmânând Legea Veche lui Moise, iar de cealaltă pe Dumnezeu Fiul încredințând apostolilor Petru și Pavel Legea cea Nouă.[74]

In ceea ce privește modalitatea concretă de exercitare *in actu* a prerogativelor selectării subiectelor și distribuirii acestora în spațiu, o posibilitate (între altele), putea fi aceea consemnată de o mențiune contemporană din vechea Galie conform căreia decorarea unei bazilici (din actualul oraș Clermont- Ferrand) cu scene biblice a fost concepută *aperto libro*, așazicând, ctitorii locașului (episcopul locului și soția sa) stabilind împreună cu artiștii, cu biblia în mână, programul decorativ.[75] Dincolo de amănuntul anecdotic, este de reținut procedura ca atare și mai ales posibilitatea ca manuscrisul respectiv să fi fost ilustrat cu miniaturi, prețioase ca modele sau izvoade pentru pictura murală cu tematică biblică.

Ciclurile iconografice corelative tipurilor arhitectonice (bazilică sau rotondă), realizate pe șantierele imperiale s-au constituit așadar, într-o în primă instanță, pornind de la textele manuscrise (eventual miniate) ale Bibliei, respectiv de la portretistica (literară) aghiografică.

Din punct de vedere tehnic (și stilistic), în cazul unui rotulus sau volumen, ilustrația urma (la propriu) desfășurarea textului, alăturându-i-se într-o succesiune (quasi-continuă) de scene articulate convențional, ce alcătuiau o friză cu caracter preponderent *narativ*, iar în cazul unui codice (asamblare de pagini), ilustrația intervenea selectiv (și distributiv), sub forma unei compoziții autonome pe o pagină întreagă (atunci când nu era marginală), având un caracter eminamente *emblematic*.[76] Dacă, de pildă, istoria Fugii în Egipt se cerea dezvoltată într-o friză narativă, tema Păstorului cel Bun era structurată compozițional ca o emblemă; prima se putea desfășura firesc într-o navă bazilicală, a doua, la fel de firesc, își revendica spațiul mai definit (circumscris) al unei lunete, timpan ori absidă.[77]

Nu este mai puțin adevărat că, în practică, deosebirile erau mai puțin tranșante, o friză putând fi alcătuită dintr-o succesiune mai mult sau mai puțin

---

[73] Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.201s.
[74] Vătășianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.50,79; Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.201.
[75] Leclercq, "Iconographie", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.19.
[76] Vătășianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.88-89; Kitzinger, *Byz.Art*, p.50s.
[77] Exemple concludente în acest sens oferă mozaicurile din sec. V de la Sata Maria Maggiore (Roma), respectiv Galla Placidia (Ravenna).

coerentă de embleme, în timp ce în compoziția unei embleme puteau fi introduse indicii spațio-temporale de intenție narativă. În general, istoria biblică putea fi cu atât mai ușor transpusă în picturi murale, cu cât conversia cuvintelor în imagini nu se făcea direct și dintr-odată, ci era intermediată și de alte instanțe, respectiv pre-convertită în alte medii plastice, care să servească eventual drept modele. Unul dintre acestea era, cum s-a văzut, miniatura; altul, complementar, la fel de înzestrat cu resurse (izvoade) tipologice, deși mai puțin accesibil (și portabil), era relieful sculptural. Ambele au oferit picturii murale, în frescă și mozaic, o zestre iconografică —material aperceptiv pentru comitenți și artiști deopotrivă— fără de care evoluția artei monumentale ar fi greu de estimat.

Pe de altă parte, se poate afirma cu certitudine că, pe baza acestui repertoriu iconografic (biblic) astfel constituit, unele texte de o factură teologică mai specială, definiții dogmatice chiar, și-au aflat prompt echivalentul iconografic, de pildă în relieful sculptat. Așa-numitul "sarcofag dogmatic", databil între 325-330, reușește performanța (iconografică) puțin obișnuită de a ilustra, în prima scenă a registrului superior al fațadei, principiul consubstanțialității persoanelor Sfintei Treimi și totodată lucrarea ipostatică proprie fiecăreia, (aici în actul creației), conform Simbolului credinței formulat de Sinodul I Ecumenic (Niceea, 325).

Pornind de la referatul biblic al creării protopărinților, sculptorul înfățișează pe Dumnezeu Atotțiitorul șezând pe tron, binecuvântând pe Adam și Eva, încadrat fiind de Fiul și de Sântul Duh. Persoanele treimice sunt prezentate în atitudini deosebite, concordante cu lucrarea ipostatică proprie, însă din punct de vedere tipologic sunt modelate cu trăsături identice, ca ilustrare a deoființimii, a identității de substanță proclamată de Sinod. Pentru aceasta, sculptorul a fost nevoit să apeleze la o altă tradiție iconografică privind înfățișarea Fiului (dacă nu cumva să inoveze), în efortul de a ilustra definiția dogmatică.[78]

Este cu totul relevant în acest sens faptul că, în timp ce în toate celelalte scene ale acestui sarcofag Iisus este înfățișat conform tipului alexandrin (tânăr și fără barbă), în scena creației, unde persoanele treimice apar laolaltă, chipul îi este realizat aidoma Tatălui, cu barbă, conform tipului istoric; este una din primele reprezentări, cu datare certă, a acestui tip iconografic, numit și palestinian sau sirian (care este biblic, de fapt ,și va deveni, în ultimă instanță, canonic) și nu este mai puțin semnificativ contextul trinitar în care este înfățișat.[79]

Este de reținut prin urmare faptul că tipul iconografic *canonic* astfel ipostaziat își are o obârșie doctrinară precisă, al cărei reflex în cult și de aici în artă constituie expresia aceluiași hristocentrism care caracterizează teologia epocii.[80]

---

[78] Inovație înlesnită de circumstanța funerară (caracterul privat al piesei).
[79] Vătășianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.70-71; cf.Kitzinger, *Byz.Art*, p.24.
[80] Schonborn, *Icone*, p.29-3o: "Una din urmările disputelor ariene a fost și aceea a prezervării unei arte creștine...Nu-i deloc surprinzător, prin urmare, că în brazda luptei antiariene au apărut primele mari reprezentări ale Pantocratorului: când credința în dumnezeirea Fiului este asigurată, în El, Chip al Tatălui, contemplăm slava dumnezeiască"; cf. Capizzi, *Pantokrator*, p.184.

Chipul lui Iisus reproducând figura atotstăpânitoare a lui Dumnezeu Tatăl binecuvântându-i pe protopărinţi capătă valoare de prototip într-o serie de reprezentări ce vor constitui treptat tema *Pantocratorului*, "cheia de boltă" (la propriu) a iconografiei bizantine. Nu este mai puţin adevărat că transpunerea în registru monumental implică rezolvarea unor exigenţe de o natură mai complexă, prilejuind iniţiative laborioase de program iconografic, în funcţie şi de tipologia edificiilor: bazilicale, de plan central, cruciforme etc.

Tipologie monumentală III

Iconografia tipului bazilical poate fi reconstituită, în linii mari, pornind de la o serie de decoruri murale, conservate, de pildă, la Roma, în bazilici precum Santa Pudenziana sau Santa Maria Maggiore.[81]

Prima dintre acestea oferă o compoziţie absidială grandioasă, realizată în mozaic, în care figura împărătească a Mântuitorului, tronând în mijlocul Apostolilor pare a relua, la scară monumentală însă, (proto)tipul sculptural propus de meşterul "sarcofagului dogmatic". Hristos şi Apostolii sunt proiectaţi pe un fundal ce reconstituie panorama Ierusalimului, pe cerul căruia se profilează, înconjurată de cele patru fiinţe (ζωδια) ale Apocalipsei, cunoscuta viziune a Crucii eshatologice (ori nu mai puţin vestita ei replică în aur şi argint, bătută cu pietre preţioase, *crux gemmata* ridicată pe Golgota). Reprezentarea Ierusalimului, şi mai ales faptul că Apostolii sunt străjuiţi de personificări ale Bisericii, *Ecclesia a Synagoga* (încoronându-l pe Petru) şi *Ecclesia ex Gentibus* (încoronându-l pe Pavel), justifică o posibilă trimitere a compoziţiei la Sinodul Apostolic (din anul 50) şi o situează totodată în ascendenţa artei constantiniene.[82] Este de remarcat, în această ordine de idei, caracterul emblematic al scenei, în vădită legătură cu tendinţa spre sinteză iconografică pe care o manifestă mozaistul reunind, într-o structură compoziţională bine temperată, tema paleocreştină a Crucii eshatologice (în versiunea materializată pe Golgota), cu tema constantiniană a lui Hristos Pambasileus prezidând Colegiul Apostolic în Ierusalimul ceresc.

Pe de altă parte, figura Mântuitorului şezând pe tron, cu cartea deschisă pe care se poate citi *Dominus Conservator Ecclesiae Pudentianae* reprezintă una din variantele caracteristice stadiului incipient din evoluţia temei *Pantocratorului*, având în vedere postura şi detaliile (accesoriile) de ordin iconografic, precum şi faptul că apelativul "conservator" este perceput ca un sinomin pentru "pantocrator".[83]

Compoziţia absidială a bazilicii Santa Maria Maggiore nu s-a păstrat (nici măcar în descrieri) şi este oricum dificil de aproximat; ea pare să fi înfăţişat, dacă

[81] Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.79-81; Kitzinger, *Byz.Art.*, p.63, 66s, 81s.
[82] Ilustrând frecventa comparaţie a lui Eusebiu de Cezareea (*Vita Constantini, Hist. Eccles.*): Hristos prezidând Colegiul Apostolilor şi, asemena Lui, Constantin convocând şi prezidând Sinodul Episcopilor.
[83] Capizzi, *Pantokrator*, p.185,214.

nu Crucea, după uzul bazilical curent, atunci mai curând o reproducere a temei votive —*emblema* bazilicii Nativităţii, având în vedere tradiţia după care locaşul ar fi adăpostit un fragment de relicvă din peştera de la Betleem. Iconografia arcului triumfal care străjuieşte (dinspre navă) absida justifică această ipoteză întrucât desfăşoară, pe mai multe registre, un ciclu narativ ilustrând evenimentele legate de naşterea şi copilăria lui Iisus, mai puţin scena *Naşterii Domnului* însăşi, pentru a nu o repeta (e de presupus), de vreme ce va fi fost reprezentată în absidă.

Nu este mai puţin adevărat însă că această succesiune a scenelor după un criteriu aşazicând logic, şi nu cronologic, a fost atribuită împrejurării că decorul mozaical a fost intenţionat ca o ilustrare promptă şi expresă a definiţiilor dogmatice ale Sinodului al III-lea Ecumenic (Efes, 431). Papa Sixt al III-lea (432-440) este cel care a întreprins restaurarea bazilicii şi este creditabil, în consecinţă, cu iniţiativa (şi paternitatea) programului iconografic; în trei frize suprapuse, este dezvoltată teologia hristologică efesină, în răsfrângerea acesteia asupra cultului Maicii Domnului, a cinstirii ca Născătoare de Dumnezeu (Θεοτοκοσ). Cu rigoare în concepţie şi evidentă acurateţe în exprimarea iconografică, mozaicul arcului triumfal înfăţişează cu precădere acele scene din ciclul Copilăriei lui Iisus care pun în relief firea dumnezeiască; atât Pruncul cât şi Maica Sa sunt prezentaţi în ţinută şi cu atribute împărăteşti, mai hotărât înfăţişate decât în oricare altă reprezentare iconografică anterioară.

La rândul lor, vastele cicluri biblice, extinse pe toată lungimea pereţilor laterali ai navei, confirmă preocuparea manifestă a autorilor (comitent şi artişti) pentru articularea coerentă, cu argumente (scene) vechi- şi nou-testamentare, a unui program iconografic chemat să ilustreze, cu rigoare didactică, hristologia profesată de sinodalii de la Efes, pe care ei o împărtăşeau şi înţelegeau să o proclame ca atare prin programul iconografic.[84]

La Ravenna, mausoleul Gallei Placidia, cel mai complet ansamblu monumental (arhitectură şi iconografie) aparţinând acestui răstimp (cca 450) şi care s-a păstrat ca atare, permite, datorită acestui fapt, identificarea unuia din momentele importante în procesul de constituire a spaţiului eclezial şi anume acela în care decorul specific spaţiului absidial este transferat în spaţiul central al cupolei (calotei).

Monument cruciform (plan şi elevaţie), cu braţele crucii (degajate în exterior) acoperite de bolţi semicilindrice (inclusiv cel situat în ax, corespunzător absidei)[85], careul central (de la încrucişarea braţelor crucii) fiind surmontat de o cupolă suspendată, mausoleul prezintă unele particularităţi de ordin arhitectonic, cu consecinţe importante în planul iconografiei. Mai întâi, spaţiul absidei nu este marcat în mod special, trei din braţele crucii fiind aproximativ egale, doar al patrulea fiind alungit spre intrare; apoi, al doilea element specific este desigur

[84] Lazarev, *Istoria PB*, vol.I, p.113; Kitzinger, *Byz.Art*, p.74; Grabar, *Martyrium*, vol.II, p.168.
[85] Practic nu există absida propriuzisă, ci un spaţiu asimilabil acesteia, anume timpanul arcului care mărgineşte bolta semicilindrică.

calota care domină interiorul (cu relevanță și în exterior), constituindu-se într-un spațiu prin definiție privilegiat, în care converg (vertical) liniile de forță ale întregului edificiu.

Având în vedere, pe de o parte, configurația spațială descrisă, iar pe de alta exigențele decurgând din destinația specială (de mausoleu) a locașului, rămâne de văzut cum și în ce măsură programul iconografic se articulează la arhitectură, satisfăcând în același timp și condiția destinației (sepulcrale) specifice.

Se știe că arta de inspirație funerară (arta paleocreștină în general) a avut dintru început menirea de a ilustra mesajul soteriologic, respectiv nădejdea învierii, credința în nemurirea sufletului și în viața de apoi în Împărăția lui Dumnezeu, la care se adaugă ideea mântuirii prin intercesiune (mijlocire) sau prin inițiere (învățătură). Or, principalele teme simbolice paleocreștine care vehiculează mesajul soteriologic se regăsesc ca atare în decorul mausoleului Gallei Placidia, alături de teme noi, datorate evoluției ulterioare a iconografiei.

Ideea centrală, aceea a învierii de obște la Venirea a doua a Domnului, este simbolizată de Crucea eshatologică, strălucind pe un cer de stele, încadrată de cele patru ființe (ζωδια), plasată în cupolă, punctul focal și cel mai înalt al edificiului, cheia de boltă (la propriu și la figurat) a întregului spațiu eclezial (arhitectură și iconografie); tema este întregită plastic și simbolic în registrul inferior, prin viziuni paradisiace înfățișându-i pe apostoli ca (posibili) intercesori, precum și suflete mântuite simbolizate de cerbi adăpându-se; aceeași nădejde a mântuirii, dar a celei personale de data aceasta, este ilustrată de tema Păstorul cel Bun (invocat de textul liturgic funerar să caute "oaia cea pierdută" și să o mântuiască), precum și de Sf. Laurențiu, diaconul martir, înfățișat cu Crucea pătimirii pe umăr, dar și cu Evanghelia în mână, simbol al evanghelizării (inițierii).

În ceea ce privește articularea de principiu a programului, se poate constata cum introducerea ecuației absidă—cupolă în *oikonomia* de ansamblu a edificiului determină, odată cu transferul funcțiilor simbolice specifice, și translarea concomitentă a iconografiei consacrate până aici absidei, în spațiul calotei: Crucea luminoasă eshatologică se detașează acum pe fondul bolții înstelate, spre diferență de mozaicul absidei de la Santa Pudenziana, de pildă, prefigurând Pantocratorul din cupolele centrale de mai târziu și indicând, totodată, deplasarea punctului focal al decorului monumental din absidă în cupolă.

În altă ordine de idei, configurarea programului iconografic într-un edificiu de plan central se poate urmări, de pildă, pe un monument reprezentativ din secolul al V-lea, Rotonda Sf.Gheorghe din Thessalonic.

Mozaistul a realizat în spațiul domului viziunea Ierusalimului ceresc, cu elemente din iconografia tradițională, comparația în acest sens cu mozaicul absidial de la Santa Pudenziana dovedindu-se instructivă. Astfel, panorama de arhitecturi exterioare din bazilica romană care evoca, pornind de la Ierusalimul istoric, "Noul Ierusalim" devine, în rotonda din Thessalonic, fundal de arhitecturi

sacre, proiectate pe circumferința reală a domului care, astfel promovată într-un spațiu ideal, figurează cu rol de incintă a acestuia.

În aceste spații ecleziale (abside, coruri, exedre etc.) fulgurante, dematerializate grație efectului de "aur pe aur" (care valorifică disponibilitatea cu totul specială a mozaicului de a figura mai apropriat "cerimea"), se profilează figuri monumentale de martiri-oranți, în atitudine frontală, inscripțiile din dreptul fiecăruia precizându-le numele și datele de prăznuire după tipicul sinaxarelor ilustrate.[86]

În registrul (superior) situat deasupra celui menționat, care circumscrie medalionul din centrul cupolei, se păstrează doar urme din ceea ce pare să fi fost un cor de douăzeci și patru figuri în mișcare, pe cât se poate presupune, cel al bătrânilor din Apocalipsă, în timp ce în medalionul central, susținut de patru Îngeri în zbor, a putut fi recunoscută figura triumfală a lui Hristos, cu Crucea, șezând "pe tronul slavei".[87] Această reprezentare poate fi considerată cu atât mai apropiată de tipul Pantocratorului cu cât, spre deosebire de *Dominus Conservator* de la Santa Pudenziana, este situată în centrul parcă predestinat al cupolei, condiție formală pentru definirea tipului iconografic respectiv.[88]

Schema compozițională a mozaicului de la Thessalonic se regăsește, în parte măcar, în constituirea decorului iconografic a două monumente ravennate oarecum gemene, baptisteriul ortodocșilor și cel al arienilor. Trebuie notat că adaptarea cerută de funcționalitatea baptismală specifică s-a materializat în planul programului iconografic prin plasarea temei *Botezul Domnului* în medalioanele centrale ale cupolelor ambelor edificii, înconjurate, în registrul imediat inferior, de *Procesiunea Apostolilor.*

Efortul de adaptare la tematică se concretizează și în plan stilistic: spre diferență de viziunea celestă din rotonda Sf.Gheorghe (Thessalonic), la Ravenna este ilustrat un moment din viața pământească a Mântuitorului și,în consecință, mozaistul "materializează" corespunzător imaginea prin introducerea ornamentului floral, a fondului albastru profund pentru cer și a câmpului verzui pentru teren. Aceste mijloace plastice urmăresc să confere "substanțialitate" compoziției, după cum arhitecturile "aurii pe fond de aur" din domul de la Thessalonic sugerau ambianța celestă a viziunii.[89]

Principiul adecvării la *thematismos* este ilustrat în continuare de felul în care ecoul disputelor hristologice răzbate în iconografia monumentală ravenată care se străduiește să le confere expresie vizibilă, de pildă, în decorul bazilicii Sf. Apolinarie Nou, realizat parțial sub regele ostrogot Teodoric cel Mare (+526) și completat de Iustinian I, după cucerirea Ravennei (540).

---

[86] Grabar, *Martyrium*, vol.II, p.107, n.2; I.D.Ștefănescu, *Iconografia*, p.233.
[87] Kitzinger, *Byz.Art*, p.57; Grabar, *Martyrium*, vol.II, p.112.
[88] Dionisie, *Carte de pictură*, p.248; Capizzi, *Pantokrator*, p..323.
[89] Kitzinger, *Byz.Art*, p.58-61.

Ciclul evanghelic din registrul superior este astfel conceput şi realizat încât să-L înfăţişeze în friza Minunilor şi Parabolelor pe Iisus tânăr şi imberb, aşa cum L-au consacrat picturile şi mai ales reliefurile paleocreştine, după tipologia elenistică alexandrină, pentru ca în friza Patimilor, Mântuitorul să fie înfăţişat în plină maturitate, cu o maiestate impunătoare, conform tipului palestinian, senin în faţa suferinţei, ca o afirmare a firii Sale dumnezeieşti.[90]

Ansamblul decorativ nu este totuşi mai puţin coerent, înscriindu-se în tradiţia ilustrată între altele de bazilica Santa Maria Maggiore din Roma, tradiţie ce-şi are obârşia în arta monumentală inaugurată de şantierele imperiale bizantine odată cu iconografia biblică şi canonică a monumentelor constantiniene.

Iconologia patristică (I)

Decorarea edificiilor de tradiţie constantiniană a impus anumite exigenţe, decurgând din necesitatea adaptării iconografiei la arhitectonica locaşurilor, pe de o parte, iar pe de alta din funcţionalitatea cultică specifică a acestora şi, nu în ultimul rând, din vocaţia specială a picturii creştine, aceea de a vizualiza învăţătura Bisericii.

Dacă în planul realizării efective, tehnica frescei şi mozaicului a soluţionat cu strălucire valorificarea şi potenţarea funcţională şi simbolică a spaţiului interior, în planul concepţiei, temele iconografice odată cristalizate, şi-au aflat o anume distribuire în locaşuri, conturându-se un sistem coerent care nu poate fi separat, precum vom vedea, de aportul literaturii creştine a *veacului de aur*, acest principiu verificându-se ulterior şi în sinteza teologico-artistică iustiniană. Cu greu s-ar putea concepe, de pildă, crearea tipologiei Îngerilor bizantini, precum cei ce străjuiesc din timpul lui Iustinian Sf. Sofia din Constantinopol,[91] în afara influenţei exercitate în acest sens de opera lui Dionisie Pseudo-Areopagitul, care descrie într-o manieră iconografică "de erminie", cu atributele şi accesoriile de rigoare, treptele ierarhiei cereşti.[92]

Dar pentru ca literatura teologică să poată furniza elemente concrete de iconografie era necesar ca, pe urmele apologeţilor, părinţii şi scriitorii bisericeşti să aprofundeze în continuare demersul *iconologic* propriuzis.[93]

Între capadocieni, Sfântului Vasile cel Mare îi revine paternitatea unei formulări decisive pentru teologia icoanei: η τησ εικονοσ τιμη εισ τον

[90] Leclercq, "Iconographie", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.26.
[91] Diehl, *Manuel*, I, p.163-64, fig.74.
[92] Ilustrarea cetelor îngereşti aşa cum sunt descrise în *Ierarhia cerească* (cap VI) se regăseşte de pildă pe coloanele sculptate ale unui ciboriu din sec.VI, aflător la San Marco din Veneţia (Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.76).
[93] "Teoria imaginii elaborată de apologeţi a căpătat o dezvoltare ulterioară la gânditorii capadocieni, la Dionisie , la Maxim Mărturisitorul..."(Bîcikov, *Estetica*, p.364).

προτοτυπον αναβαινει, formulare preluată ulterior în orice discuţie despre icoane.[94] Ea corespunde, dealtminteri, unei idei curente în epocă, exprimată anterior şi de Sf.Atanasie cel Mare: "luând drept pildă portretul unui împărat, care reproduce exact imaginea şi forma lui"—spune el—"acel ce venerează imaginea, venerează în ea pe împărat, deoarece imaginea redă chipul şi forma împăratului".[95]

Ambii autori introduc această idee ca argument în contextul disputelor trinitare, pentru a fundamenta, paradigmatic, egalitatea persoanelor Sfintei Treimi, conform principiului omotimiei, adică al egalităţii de cinstire. În pofida acestui caracter incidental, extraestetic aşazicând, al aserţiunii, ea a devenit, în formularea Sf. Vasile cel Mare mai ales, bun al tradiţiei, regăsindu-se ca atare în aproape toate textele referitoare la icoane, în actele Sinodului al VII-lea Ecumenic, apoi în cele "o sută de capitole" (care i-au dat numele de Stoglav) ale Sinodului rus din 1551, în fine, în erminiile de pictură.[96]

În această formulare lapidară, problematica icoanei este plasată în termenii exacţi ai relaţiei cultice închinător/obiect de cult, caracteristică ce o deosebeşte de portretul obişnuit, iar pe de altă parte este definită şi relaţia imagine/prototip, în sensul transcenderii de la obiect la persoană, din planul material în cel spiritual sau, în terminologia consacrată de-acum în literatura patristică, de la vizibil către inteligibil, indicându-se prin aceasta că icoana nu-şi are suficienţa în sine ci, prin ceea ce are esenţial, aparţine altei lumi. Precizia şi acurateţea terminologică a Sf. Vasile devansează cu câteva secole demersul patristic similar, întrucât pune în ecuaţie, nu termenul oarecum impersonal de *arhetip*, grevat de o nuanţă vag neoplatonizantă, ci pe acela biblic-canonic de *(proto)tip*, de o consistenţă personal(ist)ă mult mai definită.

Unui autor necunoscut dar, paradoxal, nu mai puţin celebru, îi revine meritul de a fi preluat şi adâncit această idee pe cât de lapidară, pe atât de fertilă în sugestii. Acesta este autorul *Corpusului Areopagitic*, însumând patru tratate şi zece epistole, puse sub numele lui Dionisie, convertitul paulin din Areopagul atenian, scrise însă mult mai târziu, semnalate pentru prima dată (518) în anturajul monofizit al patriarhului Sever al Antiohiei.[97]

Importanţa decisivă pentru arta creştină a acestui corpus decurge evident din calitatea intrinsecă a demersului teologic conţinut, dar este datorată şi unor circumstanţe demne de luat în seamă. Nu a scăpat neremarcată, de pildă, apartenenţa tratatelor areopagitice la spiritualitatea creştină orientală, spaţiul

---

[94] *De Spiritu Sancto* XVIII, 45 (*PG* XXXII, c.149C).

[95] *Sermo de sacris imaginibus* (*PG* XXVIII, c.709); cf. Tatarkiewicz, *Estetica*, vol.II, p.42.

[96] Oros-ul Sinodului al VII-lea ecumenic: "η γαρ τησ εικονοσ τημη επι το πρωτοτυπον διαβαινει / Imaginis enim honor ad primitivum transit;" în *Nicée II*, p. 34; trad.fr. M.-F. Auzépy, *ibidem*, p.35 şi Schonborn, *L'icone du Christ*, p.144; Dionisie, *Carte de pictură*, p.53 şi V.I.Stoichiţă, "Studiu introductiv", *ibidem*, p. 16, n.1

[97] C.E.Rolt, "Introducere" la *Dionysius the Areopagite*, p.3.

geografic şi cultural în care acestea au apărut corespunzând peisajului sirian de ascendenţă capadociană sau antiohiană.[98] Nu întâmplător, în aceeaşi arie a fost plasat dealtminteri şi unul din termenii alternativei privind geneza artei creştine, alternativă formulată incitant la începutul secolului nostru de J. Strzygowsky: "Orient oder Rom?"[99] Este evident, totodată, şi un anumit paralelism în timp, având în vedere că momentul apariţiei Corpusului areopagitic coincide cu răstimpul şi locul afirmării depline a cultului şi teologiei icoanelor, ca şi al cristalizării caracteristicilor tehnice şi stilistice adiacente.[100] Pe de altă parte, nu este mai puţin adevărat că acest corpus s-a putut impune în Răsărit şi Apus cu autoritatea unei adevărate *Summa Theologica*, iradiind influenţe notabile în varii domenii.[101]

Abordând, aşadar, relaţia prototip/icoană sau, în termenii neoplatonizanţi mai familiari autorului, arhetip/imagine, Dionisie desfăşoară itinerariul catafatic al discursului său teologic, stabilind mai întâi premiza participării creaturii la viaţa Creatorului şi de aici oportunitatea (de principiu), dar şi posibilitatea (concretă în ultimă instanţă), a figurării invizibilului prin vizibil şi anume în acelaşi mod în care amprenta unei peceţi, zice el, "participă la formele peceţii arhetipice". Participarea nu afectează însă transcendenţa absolută a arhetipului, care rămâne unul şi acelaşi; dar pentru a face ca inteligibilul să se străvadă cât mai fidel în registrul nostru vizibil, este necesar ca 'suportul material' să întrunească o serie de condiţii: de plasticitate, de consistenţă etc.[102] .

Luând analogia în termeni mai degrabă proprii decât figurali, autorul o dezvoltă în continuare, enumerând, cu aplicaţie oarecum pedantă, seria respectivă de condiţii, dovedindu-se, odată mai mult, un profund şi avizat cunoscător într-ale meşteşugului artistic, pe linia unei tradiţii inaugurată de Clement Alexandrinul şi ilustrată, mai aplicat sau doar incidental, de Sfinţi Părinţi ca Atanasie cel Mare, Vasile cel Mare, Chiril al Alexandriei, Gherman Patriarhul, Simeon Thessaloniceanul ş.a.

---

[98] Drăgulin, *Eclezinologia Tratatelor areopagitice*, p.70.

[99] Diehl, *Manuel AB*, vol.I, p.17s.

[100] Velmans, *Sviluppo e prestigio*, p.42.

[101] "Asceţilor, el le va arăta chipul cum poate sufletul să se unească cu Dumnezeu pe calea purificării şi a iluminării; exegeţii şi liturgiştii vor învăţa de la el să caute sub învelişul textelor scripturisrice şi al ritualului bisericesc un sens maiprofund; arta medievală însfârşit, va purta amprenta sa"(Godet, "Pseudo Denys", *DTC*, vol.IV, pt.I, c.436, la Drăgulin, "Ecleziologia", p.74).

[102] "Aceasta (pecetea arhetipică) se imprimă întreagă şi identică în fiecare urmă (amprentă,n.n.) şi numai deosebirea obiectelor participante la ea pricinuieşte neasemănarea urmelor întregii forme arhetipice, una şi aceeaşi; ...dacă ele (obiectele participante) sunt gingaşe, sau plastice, sau netede, sau n-au încă vreo urmă şi nu sunt nici rezistente, nici dure, nici curgătoare, nici nestatornice, figura ei (a peceţii arhetipice) va fi curată, clară, şi permanentă. Dacă va lipsi însă ceva din proprietatea pomenită, atunci materia respectivă va fi pricina neprimirii, neimprimării, neclarităţii peceţii"(*DN* II,6; trad.rom.cit. p.18).

Această competență reală, tehnică, surprinzătoare poate la un *teolog al sublimului* ca Dionisie, denotă o intimă familiarizare cu procedeele artelor plastice și poate constitui o explicație pentru înrâurirea pe care, negreșit, opera sa a produs-o în ceea ce privește aspectele stilistice mai concrete ale zugrăvirii icoanelor.[103]

Și atunci când dezvoltă faza apofatică a discursului său teologic, Dionisie dovedește aceeași multiplă disponibilitate, atât în pătrunderea pertinentă a fenomenului artistic cât și în ceea ce privește anvergura ideatică, luându-și de data aceasta termenii analogiei din domeniul sculpturii.[104] Așa cum sculptorii, îndepărtând prisosul de materie scot la lumină statuia ascunsă în blocul de piatră, marmură etc., tot așa teologii, prin negarea celor atribuite prin catafază, pot restitui Arhetipului imaginea absolutei transcendențe. Ideea aceasta, hărăzită și ea unei fertile posterități, introduce corectivul necesar la o eventuală tentație panteistă; ambele itinerarii ale cugetării, cel catafatic și cel apofatic, sunt parcurse alternativ de teolog, prin acumularea unor observații sigure care, sintetizate complementar, să conducă la definirea sau, în termenii autorului, "slăvirea" (υμνισαι) frumosului absolut.

Privită din perspectivă catafatică, materia nu poate fi rea în sine, de vreme ce ea "participă la ordine, frumusețe și formă";[105] dar, —și aici intervine corectivul apofatic— participare nu înseamnă identificare (ταυτοτησ) întrucât cei doi termeni ai relației nu aparțin "aceleiași trepte"— strat sau suport ontologic.[106] Dacă Dionisie afirmă, în acord cu întreaga literatură patristică ulterioară, că "cele ce se văd sunt imagini clare ale lucrurilor invizibile",[107] totuși, fiind vorba de simboluri, el precizează deasemenea că "Dumnezeu nu este identic cu ele, așa cum nici omul nu este identic cu propria sa imagine".[108] Ține de condescendența divinității faptul că "prin mijlocirea vălurilor sfinte, în scripturi și în tradițiile ierarhice, (ea) îmbracă adevărurile spirituale în termeni luați din lumea existenței învesmântând în chipuri și forme cele ce sunt fără chip și fără formă".[109]

La rândul lor, profeții și aghiografii în general, "atribuind Bunătății celei mai presus de nume denumiri scoase din tot felul de acte și funcțiuni, au îmbrăcat-o în chipuri și forme omenești și au proslăvit-o ca și cum ar avea ochi, urechi, față, mâini, aripi..."[110] Dar acest demers catafatic corespunde modului specific omenesc de înțelegere și de aceea autorul reintroduce corecția complementară,

---

[103] Vătășianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.76.

[104] "Să slăvim pe Cel supranatural, în chip supranatural, prin negarea tuturor celor existente; cum fac sculptorii, care îndepărtează tot ceea ce împiedică vederea clară a ceea ce-i ascuns și care scot la iveală frumusețea cea adevărată și ascunsă prin simpla luare!"(*MT* II; trad.rom.cit. p.118).

[105] *DN* IV,28; trad.rom.cit. p.58.

[106] Hartmann, *Estetica*, p.506s.

[107] *Ep* X, *PG* III, c.1117; trad. rom. M.Gramatopol în Tatarkiewicz, *Estetica*, vol.II, p.54; cf. Stăniloae, *Dionisie: Opere*, p. 269: "Cu adevărat cele văzute sunt chipuri ale celor nevăzute".

[108] *DN* IX,6; trad.rom.cit. p.94.

[109] *DN* I,4; trad.rom.cit. p.5-6.

[110] *DN* I,8; trad.rom.cit. p.11.

apofatică: "Dumnezeirea cea a toate creatoare şi necomunicabilă depăşeşte cu mult toate aceste simboluri, prin aceea că ea nu poate fi percepută prin simţuri şi nici nu are vreun fel de comuniune care s-o facă să se confunde cu cei ce participă la ea".[111]

Contribuţia dionisiană la ceea ce s-a numit "teologie estetică"[112] devine astfel evidentă, în lumina celor de mai sus, chiar în forma specifică, "imnică", a acestor adevărate ode de "slăvire" a frumosului absolut, în care revin cu frecvenţa unor leit-motive termenii de frumos supranatural (υπερουσιον καλλον), frumos arhetipal (αρχετυπον καλλον), suprafrumos (υπερκαλλον), frumos universal (pankallon) etc., ce vor intra, ca noţiuni şi categorii creştine, în zestrea conceptuală, în vocabularul aşazicând tehnic al iconologiei, dar şi al esteticii în general.[113]

Pe de altă parte, în ceea ce priveşte iconografia, în pofida aparentului paradox, semnalat mai sus, "teologul sublimului", cel mai detaşat de contingent, chiar de contingentul strict teologic al disputelor hristologice acaparante în epocă, este şi cel care oferă adevărate pagini de *erminie* zugravilor bizantini.[114]

---

[111] *DN* II,5; trad.rom.cit. p.18

[112] Alternativa "teologie estetică/estetică teologică", departe de a fi un simplu joc de cuvinte este aprofundată cu toată seriozitatea de H.U. von Balthasar în preambulul cărţii sale *La Gloire et la Croix. Les aspects esthétiques de la Révélation*, care în versiunea originală se intitulează *Herrlichkeit. Eine Theologische Aesthetik*, indicând opţiunea autorului pentru o "estetică teologică", menită să abordeze din perspectivă şi cu instrumente specific teologice domeniul esteticului.

[113] Tatarkiewicz, *Estetica*, vol.II, p.46s.

[114] Iată doar câteva subtitluri, corespunzător substanţializate în text: *Despre Serafimi, Heruvimi şi Tronuri şi despre prima ierarhie*(cap.VII), *Despre Domnii, Puteri şi Stăpânii şi despre treapta ierarhică de mijloc* (cap.VIII), *Despre Începătorii, Arhangheli şi Îngeri sau despre cea din urmă treaptă a ierarhiilor cereşti*(Cap.IX), *Pentru ce se spune că proorocul Isaia a fost curăţit de Serafim*(cap.XIII) şi, mai ales, *Ce sunt chipurile plăsmuite ale Puterilor îngereşti; ce este chipul focului, ce este duhul omenesc, ce sunt ochii, nările, urechile; ce sunt gurile, ce este pipăitul, ce sunt genele, ce sprâncenele; ce este vigoarea, ce sunt dinţii, ce umerii, ce sunt coatele şi mâinile, ce este inima, ce pieptul, ce spatele; ce sunt picioarele, aripile, ce e înfăţişarea goală, ce îmbrăcămintea, ce veşmântul strălucitor, ce e veşmântul preoţesc, ce sunt cingătoarele, ce toiegele, ce lăncile, ce securile, ce frânghiile, formele geometrice; ce sunt vânturile, ce norii, ce e arama, ce este electronul, ce sunt corurile, ce aplauzele, ce culorile feluritelor pietre; ce e chipul de leu, chipul de bou, chipul de vultur, ce sunt caii, ce sunt feluritele culori ale cailor; ce sunt râurile, ce sunt carele, roţile, ce e zisa bucurie a Îngerilor*(cap.XV), constituind surse ori tâlcuiri ("erminii") pentru tot atâtea teme iconografice anterioare sau posterioare *Areopagiticelor* (în trad.rom. Stăniloae, *Dionisie: Opere*, pp.23-35).

Sinteza iustiniană

Simbolismul teologic şi funcţionalitatea liturgică, aşa cum au fost puse în lumină de literatura patristică se dovedesc a fi în continuare coordonate constante în configurarea spaţiului eclezial, coordonate a căror convergenţă condiţionează, dealtfel, constituirea şi evoluţia pe mai departe a artei monumentale bisericeşti.

Ctitor prin excelenţă în acest domeniu, în virtutea unei vocaţii incontestabile care i-a şi atras supranumele de φιλοκτιστησ, împăratul Iustinian I (527-565) a probat o capacitate neegalată în a construi şi decora edificii creştine.[115] Împăratul "iubitor de construcţii" a iniţiat, între altele, refaceri mai mult sau mai puţin radicale ale unor cunoscute construcţii constantiniene, prilejuind astfel constatări semnificative asupra evoluţiei artei monumentale în răstimpul dintre secolele IV şi VI.[116]

Tipologia vechilor bazilici corespundea, în ceea ce priveşte compartimentarea spaţiului interior, principiului distribuirii participanţilor la oficierea cultului euharistic după stadiul lor de iniţiere: ierarhie, cler, credincioşi, catehumeni, penitenţi etc., stadiu care, conform viziunii dionisiene a *ierarhiei bisericeşti*, se traducea vizibil prin gradul de apropiere de nucleul cultic (altarul).

Pe măsură însă ce afluxul masiv la botez scădea (ca urmare a generalizării botezului pruncilor, în primul rând) instituţia catehumenatului tindea să dispară, iar pe de altă parte, atenuarea rigorii "arcane", reclamată odinioară de asprimea persecuţiilor, restrângea tot mai mult disciplina penitenţială la formele individuale. Având în vedere aceste circumstanţe, se poate aprecia, simplificând întrucâtva lucrurile, că masa participanţilor la cultul public începea să se restructureze în două mari categorii: cler şi credincioşi. In consecinţă, desfăşurarea pe orizontală a asistenţei a făcut treptat loc unei concentrări a acesteia către altarul edificiului, fapt ce a contribuit la reducerea lungimii (navei) şi lărgirea corespunzătoare a spaţiului central, acest fapt răsfrângându-se inevitabil asupra dispoziţiei interiorului, în sensul asimilării graduale a planului oblong, bazilical, cu acela central (rotondă, octogon sau careu la edificiile cruciforme).

Nu este de ignorat, pe de altă parte, că această restrângere sau concentrare în jurul nucleului central (spaţial dar şi liturgic), se va compensa treptat în sensul înălţimii, sublimându-se în cupolă, dimensiunea verticală corespunzând *ierarhiei cereşti* din aceeaşi viziune dionisiană, filtrată însă prin *mistagogia* Sf. Maxim.

In această ordine de idei, dacă la Golgota complexul constantinian alătura, în aceeaşi incintă, bazilica Sfintei Cruci şi Rotonda Sfântului Mormânt, următorul reper al evoluţiei schiţate mai sus îl constituie bazilica Naşterii din Betleem

---

[115] Popescu, *Inscripţii GrL*, p.123.

[116] Diehl, *Manuel AB*, vol.I, p.153; Leclercq, "Justinien", *DACL*, vol.VIII (1928), p.507s; Vasiliev, *Histoire*, vol.I, p.245s; Runciman, *Civilisation*, 35s; Grabar, *Peinture*, p14,68,98; Haussig, *Histoire CB*, p.83,123; Kitzinger, *Byz.Art*, p.81s; Lazarev, *Istoria PB*, vol.I, p.147s.

întrucât reunea, dintru început, într-unul și același edificiu, corpul bazilical (cu respectivele nave) și martirionul octogonal, construit pe locul rezervat în mod obișnuit absidei altarului.

Arhitecții lui Iustinian au mers mai departe pe linia acestei integrări, înlocuind octogonul constantinian cu un altar triconc, racordat ingenios la corpul bazilical, încât să alcătuiască un ansamblu unitar. Dezvoltări ulterioare pe această temă tipologică a triconcului vor produce locașul cu cea mai mare răspândire în lumea ortodoxă: biserica de plan treflat, cu brațul longitudinal al crucii alungit spre apus.[117]

Sub Iustinian, a fost refăcut și edificiul cruciform al martirionului Sf.Ioan Evanghelistul, de la Efes, ce fusese construit în secolul al V-lea pe locul altui locaș arhaic, anume respectându-se dispoziția inițială din jurul careului criptei, dar înlocuindu-se acoperișul în șarpantă cu un nou sistem de bolți și calote.[118]

O reconstrucție de aceeași manieră, mai radicală însă și la o scară grandioasă, a făcut din biserica (martirionul) Sf. Apostoli, mausoleul lui Constantin, un locaș vestit și un model imitat în lumea creștină (pe baza unei astfel de replici, San Marco din Veneția, el putând fi reconstituit și apreciat astăzi). Biserica Vlaherne, ctitoria constantinopolitană a împăraților Marcian și Pulheria (sec.V), a prilejuit, de asemenea, o intervenție semnificativă a meșterilor lui Iustinian, materializată în transformarea planului bazilical originar, în spiritul noii orientări, prin completarea colonadei interioare și crearea unui sistem de susținere care să poată fi surmontat de o boltă sau calotă.[119]

O dispoziție interesantă o prezenta complexul arhitectonic ctitorit de Iustinian înainte de accederea la tron (527), complex situat lângă palatul său din Constantinopol și care includea, într-un vast perimetru (comun) biserica Sf.Apostoli Petru și Pavel, de tip bazilical (ce nu mai ființează) și biserica Sf. Serghie și Vah, care ilustrează cu strălucire, până azi, tipul edificiilor de plan central cu cupolă, aceasta fiind susținută de un tambur octogonal, sprijinit pe 16 coloane și patru stâlpi masivi. Coloanele de marmură de diferite culori și capitelurile de marmură albă de Proconnes crează o decorație interioară de o deosebită eleganță, la care se adăuga odinioară, după mărturia lui Procopiu (De Aedificiis, I,4), vibrația policromă a mozaicurilor.[120]

Din punct de vedere tipologic, locașul se înscrie în descendența "Bisericii Mari" — Octogonul lui Constantin— din Antiohia, alături de cealaltă replică iustiniană a sa, mai fidelă încă, San Vitale din Ravenna;[121] dar, în timp ce aceasta din urmă este înscrisă într-o incintă poligonală, cea dintâi este adăugită cu un

---

[117] Braniște, *Liturgica*, p.311; Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.119.
[118] Diehl,*Manuel AB*, vol.I, p.182; Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.154s.
[119] Janin, *Eglises CP*, p.166; Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.372.
[120] Janin, *Eglises CP*, p.451. Despre originile iconografiei în martirionul Sfinților de la Resafa, Grabar, *Martyrium*, vol.II, p.26.
[121] Vătășianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.56.

nartex dreptunghiular, înscriindu-se astfel într-un pătrat. Dispoziția internă a spațiului, și în primul rând alternanța semicalotelor cu bolți semicilindrice, trimite, pe de altă parte, la configurația interioară a octogonului capadocian din descrierea Sf.Grigorie de Nyssa, care îi evoca acestuia semnul Crucii.[122] Totodată, prezența semicalotelor ca elemente de sprijin la tamburul cupolei, prefigurează un procedeu ce va fi avut în vedere (și aplicat) la principala ctitorie constantinopolitană a lui Iustinian, Sf. Sofia.

Un experiment util în aceeași perspectivă pare să-l fi ocazionat reconstruirea altui locaș din capitală, din cunoscuta triadă constantiniană, anume Sf.Irina Veche (Παλαια), construcție de tip bazilical, dar care va fi adaptat astfel încât să poată susține o cupolă centrală și o altă calotă, eliptică, mai joasă, acoperind prelungirea vestică a navei; în acest fel, sub înfățișarea de bazilică încoronată de cupolă, chiar dacă de o rezolvare mai greoaie, ea constituie încă un reper în evoluția ascendentă spre tipologia Sfintei Sofia și anticipează, totodată, biserica bizantină în cruce greacă de mai târziu.[123]

În mod edificator, compararea planurilor ultimelor două locașuri, Sfinții Serghie și Vah, de plan central, și Sf. Irina, de plan bazilical, indică tendința spre sinteză urmată de arhitecții lui Iustinian: față de acoperirea cu o singură cupolă a celui dintâi și cu două cupole alăturate, a celuilalt, sistemul de la Sf.Sofia, anume o cupolă centrală sprijinită pe două semicupole (mai joase) situate în axa est-vest, constituie încununarea logică a antecedentelor semnalate și soluția optimă, în același timp, de articulare unitară a spațiului, la dimensiunile considerabile ale bazilicii, dar într-o configurație spațială ce întrunește simultan și funcționalitatea și simbolismul rotondei.[124]

Iese astfel în evidență "diagrama" evoluției ce a condus la performanța, considerată pe drept cuvânt unică, a construirii "Bisericii Mari" din Constantinopol. Dată fiind diferența radicală, structurală și de principiu, dintre tipul bazilical și tipul de plan central, pe care cupola trebuie să o surmonteze, rămâne de investigat resortul deosebit ce a stat la baza efortului susținut de asimilare reciprocă a celor două tipuri.

Or, dincolo de exigența funcționalității liturgice, care putea fi satisfăcută în ultimă instanță și de alte soluții constructive, reiese că numai atașamentul sensibilității răsăritene față de simbolismul teologic al cupolei —întruchipare vizibilă a cerurilor— în care și-a recunoscut chipul, expresia monumentală[125], a putut transcende dificultățile legate de incongruența originară bazilică/rotondă, spre a se împlini în miracolul arhitectonic pe care-l reprezintă Sf.Sofia.[126]

---

[122] Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.151.

[123] Diehl, *Manuel AB*, vol.I, p.150.

[124] Diehl, *Manuel AB*, vol.I, p.157;Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.393.

[125] Stăniloae, *Spiritualitate*, p.37s; Vătășianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.62.

[126] Configurația edificiului realizat de Iustinian, așa cum apare în descrierile (εκφρασεισ) din izvoarele contemporane, corespunde în general cu înfățișarea de azi. Paul Silențiarul, Εκφρασισ

Paralel cu această evoluție înnoitoare, datorată în primul rând șantierelor subordonate direct curții imperiale, dacă nu împăratului Iustinian însuși, tradiția edilitară anterioară s-a prelungit desigur, în capitală și în provincii, construindu-se bazilici, rotonde, bazilici cu cupolă, locașuri cruciforme etc., după tipologia consacrată anterior. În provincii îndeosebi, această tradiție s-a dovedit mai tenace, pe teritoriul Scythiei Minor (Dobrogea), de pildă, descoperindu-se peste 30 de edificii, între care predomină bazilica elenistică, acoperită obișnuit în șarpantă, cu sau fără arcade, decorată cu mozaicuri pavimentare și fresce parietale, coloane și capiteluri sculptate.[127] Sunt de menționat, între altele, edificiul bazilical cu dimensiuni de catedrală din Tomis, "bazilica de marmură" de la Tropaeum Traiani, cea cu transept din același *sit* arheologic (în care sunt indicii de mozaicuri parietale), precum și altele din Histria, Callatis etc., cercetate areheologic.[128]

Tipurile de edificii și fragmentele de decor sculptural denotă interferența unor influențe complexe din Asia Mică, Macedonia și chiar Siria, în spiritul de sinteză caracteristic epocii lui Iustinian; rezolvări cu totul deosebite ca transeptul bazilicii de la Tropaeum Traiani, baptisteriul de plan treflat din același loc, cripta boltită pe pandantivi din Tomis etc. aparțin acestui răstimp privilegiat și nu întâmplător omagiul de Ιουστινιανοσ ο φιλοκτιστησ era adus împăratului "iubitor de construcții" de contemporanii săi de la Dunărea de Jos.

Arta monumentală în componenta ei decorativă (plastică și iconografică) urmează în linii mari aceeași evoluție ca și arhitectura, cu care se și îngemănează dealtminteri, în constituirea ambianței spațiului eclezial. Și în acest caz, comparația cu realizările precedente are menirea de a defini momentul de apogeu pe care îl reprezintă sinteza iustiniană în contextul a ceea ce s-a numit "prima vârstă de aur" din istoria artei bizantine; monumentele păstrate care conservă ansambluri (mai mult sau mai puțin complete) sau părți importante din decorul mural originar, se prezintă studiului ca tot atâtea dovezi în acest sens.

În afară de centrele cunoscute ale artei bizantine, Roma, Constantinopol și Ravenna, alte câteva *situri* privilegiate, precum cele de la Locurile Sfinte sau din Capadocia, ori Bawit și Bagawat în Egipt, păstrează și oferă cercetării adevărate mostre de artă monumentală care, interogate sistematic, vin să completeze trăsăturile ținând de arta aulică a celor dintâi, cu caracteristicile artei de inspirație și factură monastică a provinciilor.[129]

τησ Αγιασ Σοφιασ, *CSHB*, p.3-58; Agatias Scolasticul, *Ecc.Hist.*(V,9), *CSHB*, p.295-97; Procopiu de Cezareea, *De Aedificiis* (I,1), *CSHB*, III, p.173-81; Janin, *Eglises CP*, p.460-61; Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.373s; Haussig, *Histoire CB*, p.94s.

[127] *ACR*, vol.I, p.35s; Nicolescu, *Moștenirea biz.*, p.20s.

[128] Popescu, *InscripțiiGrL*, p.121; Păcurariu, *IBOR*, vol.I, p.149s.

[129] Grabar, *Martyrium*, vol.II, p.230; Jerphanion, *Cappadoce* passim; Lazarev, *Istoria PB*, vol.I, p.186,189.

Ravenna a fost doar pentru scurt timp capitala imperiului de apus, dar a rămas pentru posteritate una din "capitalele" artei bizantine în general și ale iconografiei monumentale în special.[130] Zestrea de mozaicuri ravennate, unică în lumea bizantină, decorează deopotrivă edificii bazilicale și de plan central, prilejuind considerații utile în privința a ceea ce s-a numit criteriul adecvării la tematică (qematismos) în punerea în ecuație a raportului arhitectură/iconografie și a relației acestora cu destinația cultică a edificiului.[131]

La bazilica Sant'Apolinare il Nuovo, cu mozaicuri din timpul regelui ostrogot Teodoric cel Mare (+526), se completează sub Iustinian decorul în registrul inferior al pereților laterali ai navei, cu celebrele "teorii" (șiruri) de martiri și martire, a căror procesiune solemnă converge către absidă unde, de o parte și de alta, figurează compozițiile simetrice înfățișând pe Hristos și respectiv Maica Domnului, șezând pe tronuri, încadrați de îngeri. Dacă amintitele mozaicuri (anterioare) din registrele superioare prezintă ciclurile evanghelice ale Minunilor și Patimilor, caracterizate mai sus ca tipice pentru decorul bazilical, teoriile de martiri reprezintă contribuția originală a meșterilor din timpul lui Iustinian, ocazionată, se pare, de necesitatea disimulării unor scene de gen, mai vechi, înfățișând aspecte profane de la curtea regelui Teodoric. Oricum, intervenția acestora s-a dovedit inspirată și de un deosebit efect monumental, pasul măsurat al procesiunii martirilor cadențând înaintarea spre altar, sugerându-se astfel o trecere *en enfilade* ce pune în valoare desfășurarea ritmică a decorului monumental pe suprafețele vaste ale interiorului bazilical.[132]

O altă bazilică ravennată, Sant'Apolinare in Classe, prezintă o compoziție absidială în mozaic, de un caracter cu totul deosebit, emblematic, cum a fost numit mai sus, întrucât reunește, în spațiul circumscris al calotei, elementele a trei teme iconografice distincte: *Crucea* (eshatologică), *Orantul* și *Transfigurarea Domnului*, toate hărăzite spațiului absidial, primele două de o tradiție ce merge până în arta paleocreștină, cea de a treia de o concepție ulterioară, post-constantiniană, ilustrată de pildă în mozaicul absidial contemporan (sec.VI) de la mânăstirea Sf. Ecaterina (Sinai), datorat tot lui Iustinian.

Privită în ansamblu, compoziția transpune minunea Schimbării la față, într-o viziune paradisiacă, în care obișnuitei figurări a Domnului în *mandorlă* ("slava mare") i se substituie Crucea monumentală, brodată cu perle și pietre prețioase; din reprezentarea obișnuită sunt păstrați cei doi profeți, Moise și Ilie, înfățișați în bust, de o parte și de alta, în timp ce apostolii Petru, Iacov și Ioan sunt figurați simbolic de cele trei oi de la picioarele Crucii. Mai jos, în mijlocul unui peisaj

130 Grabar, *Peinture*, p.54,186s.

131 Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.200, n.1: despre θεματισμοσ la Vitruvius; apoi p. 91, 369s, 393s, cu unele considerații despre funcționalitate cultică și despre simbolistică; și vol.2, pp.105s, 129s ,164, 230s, 299, 317s , 333s, 342, distribuirea temelor iconografice în legătură cu aceste exigențe.

132 Kitzinger, *Byz.Art*, p.71, 93, 103.

paradisiac, este prezentat Sf. Apolinarie, în atitudine de *orant*, evocare a rugăciunii, intercesiunii, dar şi a martiriului, a crucificării de sine pe care o sugerează braţele întinse lateral.

Ideea de a reuni, într-o compoziţie coerentă, teme absidiale cu totul distincte, destinate prin tradiţie unor edificii de un tip tot atât de diferit, *Crucea* pentru bazilică, *Orantul* pentru martirion şi *Transfigurarea* pentru monumentul comemorativ (sinait, în cazul de faţă, dar şi palestinian în genere, care poate fi bazilică sau/şi martirion) a impus desigur comitentului şi executantului un adevărat tur de forţă iconografic, dar le-a prilejuit şi o performanţă reală, în spiritul de sinteză propriu acestui răstimp de graţie pentru arta creştină.

Pe lângă aceste aspecte ce ţin de ordinea concepţiei, sunt de remarcat, în plan stilistic, anumite trăsături ce anticipează evoluţia ulterioară a picturii murale bizantine: simetria strictă a compoziţiei, tratarea bidimensională a spaţiului (concomitent cu suprimarea sugestiei iluzioniste de adâncime), precum şi tratarea liniară a desenului, definind şi din acest punct de vedere momentul de sinteză din timpul lui Iustinian, ca punct de convergenţă al liniilor de forţă ce caracterizează tradiţia anterioară, dar şi prag de start al viitoarelor dezvoltări.

Premise în această perspectivă oferă, sub diferite aspecte şi decorurile absidiale (contemporane) de la Parenzo, de pildă, care propune una din cele mai vechi reprezentări ale Maicii Domnului cu Pruncul în conca absidei[133] şi, la un pol simetric, mozaicurile absidei şi arcului triumfal de la Sf.Ecaterina (Sinai) care restituie, sub aspect stilistic, mai cu seamă, tradiţia iconografică orientală, de inspiraţie monastică, definitorie de-acum pentru arta bizantină, cum s-a amintit mai sus, alături de componenta de prestigiu clasic, a tradiţiei imperiale aulice.[134]

În ceea ce priveşte sistemul iconografic adaptat edificiilor de plan central, un ansamblu reprezentativ este cel de la San Vitale (Ravenna), care păstrează în întregime decorul mozaical al altarului (bhma), cuprinzând atât absida propriu-zisă, cât şi încăperea (corul) de plan pătrat, boltită în cruce, care o precede. Ansamblul este reprezentativ pentru arta monumentală bizantină în general şi nu numai pentru cea a "primei vârste de aur", mai întâi prin desăvârşita îngemănare a iconografiei şi arhitecturii, de parcă arhitectul şi-ar fi conceput proiectul cu gândul la viitoarele mozaicuri;[135] apoi prin perfecta adecvare la destinaţia (liturgică) a edificiului, atât în ceea ce priveşte funcţionalitatea cât şi simbolismul.

Tema centrală a programului este aşadar de ordin liturgic: ea este întruchipată de "mielul jertfei" din medalionul bolţii şi dezvoltată în continuare de ansamblul de scene dispuse simetric în lunetele de deasupra arcadelor ce conduc spre absidă: *Filoxenia* şi *Jertfa lui Avraam*, de o parte şi *Jertfele lui Abel* şi respectiv *Melchisedec*, de cealaltă, fiecare dintre acestea constituind tipuri, prefigurări ale Jertfei lui Hristos de pe Golgota, dar şi ale Jertfei Euharistice în

[133] Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.45, fig.34.
[134] Kitzinger, *Byz.Art*, p.99.
[135] Kitzinger, *Byz.Art*, p.83.

același timp, întregul ansamblu ilustrând prin urmare funcționalitatea cultică specifică altarului. Corelativ, cei patru evangheliști însoțiți de simbolurile lor, precum și figurile biblice de profeți, întregesc și din perspectiva Iconomiei divine înțelesul de ansamblu al decorului eminamente liturgic, căruia par a i se subsuma și panourile cu tematică istorică ce prezintă în procesiuni solemne pe ctitori, Iustinian și Teodora, purtând ca ofrande vase liturgice.

În conca absidei, o compoziție monumentală înfățișează pe Iisus tânăr, imberb, amintind mozaicul absidial de la Osios David din Thessalonic. Aici tronează pe un glob în paradisul terestru, încadrat de îngeri, de Sf.Vitalie și de episcopul Eclesius(sic). Înfățișarea lui Iisus în chip de tânăr nu este întâmplătoare întrucât este mai adecvată ideii Jertfei euharistice decât figura conformă tipului palestinian (biblic), acesta din urmă fiind mai propriu iconografiei istorice a răstignirii și mai puțin celei simbolice, reclamată de figurarea Euharistiei.

Ilustrând în această viziune liturgică tema Jertfei, ansamblul monumental de la San Vitale indică principala linie de evoluție pe care se vor angaja programele iconografice bizantine în viitor, îndeosebi după criza iconoclastă.

Germenele acestei dezvoltări ulterioare este de căutat în tradiția monastică reprezentată de marile ansambluri copte de la Bagawat (sec.IV-VI) și Bawit (sec.V-VII) din Egipt, precum și de cele rupestre din Capadocia.[136]

Una din problemele cele mai interesante pe care acestea le suscită este aceea privitoare la așa-numita *artă aniconică.* S-a constatat că o serie de paraclise copte egiptene, ca dealtfel și unele capadociene, prezintă un decor preponderent sau exclusiv ornamental, în care figurează cu precădere semnul Crucii și anume în locurile - cheie ale structurii locașurilor, arce, bolți, cupole, pandantivi, precum și deasupra ușilor și ferestrelor (care comunică în general în exterior).

Or, privită în această lumină, inițiativa are un vădit rost apotropaic, ilustrând un anumit curent spiritual, de factură strict religioasă și mai puțin sau deloc artistică, spre a se putea trage concluzia aniconismului sau vreunui iconoclasm *avant la lettre*. O aceeași funcție profilactică o îndeplinesc, în alte locașuri alăturate din același ansamblu, chiar reprezentări figurative , ca de pildă Sfinți militari în pandantivii cupolelor, sau cercuri (hore) de sfinți oranți de jur-împrejurul bazei cupolelor.[137]

Pe de altă parte, această învecinare de locașuri cu decor non-figurativ și locașuri cu reprezentări iconografice propriu-zise, în cadrul acelorași ansambluri monastice este de natură să excludă sau măcar să invalideze aici vreo posibilă identificare a iconoclasmului cu aniconismul.

De altminteri, cu greu ar putea fi subsumată artei aniconice această artă arhaică, în spirit și expresie, prelungire a fazei alegorico-simbolice paleocreștine mai degrabă decât anticipare a spiritului iconoclast, având în vedere mai ales

---

[136] Grabar, *Martyrium*, vol.II, p.296.
[137] Grabar, *Martyrium*, vol.II, p.303, 304.

faptul că *siturile* acestea aparțin unui mediu spiritual —monahismul oriental— în care ia naștere icoana bizantină și care pe deasupra a rămas profund atașat acesteia mai ales în timpul ravagiilor iconoclasmului.

În realitate, ansamblurile copte egiptene și cele rupestre capadociene sunt zugrăvite conform unui program, exprimând cu precădere credința în puterea Crucii, cu mijloace decorative, preponderent ornamentale; or, este impropriu a considera drept aniconică zugrăvirea efectuată după un program și cu un repertoriu pictural destul de amplu.

În termeni asemănători (dar nu identici) se pune și problema decorului inițial al Sfintei Sofia care, excluzând figurările de Îngeri (Altar), Heruvimi (pandantivi), Icoane "împărătești" (pe cancelli) sau draperiile cu figuri, excela mai cu seamă în decoruri ornamentale. Pe aceeași linie de inspirație apotropaică, Iustinian pare a fi mers (și în această privință) mult mai departe decât predecesorii săi monahi, punând, conform unei tradiții mai târzii, să fie intercalate fărâme de moaște în zidăria cupolei.[138] Gestul este perfect compatibil cu teologia (de factură theopaschită) profesată de împărat, care s-a implicat atât de mult în șantierul de la Sf.Sofia încât i s-a atribuit nu numai inițiativa, ci și realizarea efectivă a construcției.[139]

Pe de altă parte, problema decorului Sfintei Sofia trebuie pusă și în termenii unui realism total, propriu epocii, nu numai din punct de vedere teologic, dar și în ceea ce privește calitatea intrinsecă a materialelor întrebuințate, calitate ce prevalează asupra expresivității artistice: frescei, de pildă, îi este preferat mozaicul, iar acestuia marmura rară, pietrele scumpe și metalele prețioase, deși capacitatea de expresie picturală a frescei și mozaicului este net superioară. Or, în virtutea concepției sus-menționate, unui chip în frescă sau mozaic îi este (aproape de la sine înțeles) preferată Crucea de aur brodată cu nestemate; este vorba în ultimă instanță de un elan de *sublimare* a materiei, înainte de a reuși *transfigurarea* ei în icoană, având în vedere că aceasta din urmă nu ajunsese încă la cinstea ce va avea în evlavia și arta bizantină nu peste mult timp.

În altă ordine de idei, se constată că, deși un precedent remarcabil pentru iconografia cupolei (Sfintei Sofii) îl putea constitui medalionul rotondei Sf.Gheorghe de la Thessalonic, în care, după cum s-a menționat mai sus, reprezentarea Mântuitorului pe tron, cu Crucea, prefigura deja tema *Pantocratorului* — adoptată de însuși Iustinian în cupola centrală de la Sf.Apostoli și existentă se pare și deasupra porții principale a Palatului (χαλκοπρατεια) într-o versiune similară celei a icoanei în encaustică de la Mânăstirea Sf.Ecaterina Sinai)— totuși, cu gândul la templul lui Solomon, Iustinian pare a-și fi refuzat orice model mai apropiat pentru ctitoria sa "de suflet". Stabilindu-și corespondentul nu în vreo personalitate -de pildă Constantin- din istoria imperiului

---

[138] 80. Grabar, *Martyrium*, vol.II, p.113; J.Meyendorff, *Christ*, p.106-107.
[139] Meyendorff, *Christ*, p.106-107.

ci, conform principiului tip-antitip, în istoria biblică însăşi, la inaugurarea Sfintei Sofia ar fi exclamat, în mod cu totul concludent, Νενικηκα σε, Σαλωμον![140]

Este de înţeles, aşadar, că pentru atingerea unui astfel de ideal au fost mobilizate toate resursele artistice, materiale şi umane ale imperiului, fiind puse în operă la realizarea "Bisericii celei Mari", în virtutea unei concepţii monumentale care exaltă materia (cum s-a observat) doar pentru a o dematerializa, de fapt, pentru a o sublima integrând-o altei ordini, altei viziuni ontologice, aceea a sacrului.

Interiorul bisericii făcea perceptibilă această viziune începând cu plăcile de marmură multicolore, pavimentare şi parietale, savant compuse şi asamblate în reţeaua dantelată a bordurilor de marmură albă, lăsând apoi privirea să se adâncească dincolo de scânteierea de mozaic a bolţilor, pentru a contempla, însfârşit, Crucea imensă de aur proiectată pe mozaicul albastru profund, de cer înstelat, al cupolei.

În lumina acestei viziuni monumentale de desăvârşită puritate ascetică, de riguroasă coerenţă interioară, imaginea decorului iniţial al Sfintei Sofii, astfel reconstituită, cu greu ar fi suportat adăugiri. Aşa cum se prezenta pe timpul lui Iustinian, întrupa un ideal spiritual şi artistic. Abia evoluţia ulterioară a iconografiei a putut genera sentimentul, nu al unei nedesăvârşiri, ci al unei absenţe: figura atotstăpânitoare a *Pantocratorului* care să integreze, din cheia de boltă a cupolei, întregul edificiu într-o viziune cosmică pe măsura teologiei Sf.Maxim Mărturisitorul.

El nu întârzie dealtminteri să apară, în chiar secolul lui Iustinian, împlinind astfel o evoluţie ce ar putea fi definită *arhetipal*, precum urmează: de la *Păstorul cel Bun* din nişa-absidială a ecclesiei paleocreştine la *Hristos Pambasileus* din absida bazilicii constantiniene şi de aici la *Pantocratorul* din cupola bisericii bizantine.

[140] Schafer, "Iustinianus I", p.176.

Iconologia patristică (II)

Postulatul unei "gândiri posterioare, preocupată de sinteză", care să preia şi să adâncească teologia areopagiticelor şi-a aflat împlinirea în opera Sf.Maxim Mărturisitorul. Numeroasele sale scholii dedicate explicării pasajelor susceptibile de interpretări, au validat ortodoxia tratatelor şi au facilitat asimilarea lor în patrimoniul teologic comun (κοινη), datorită incontestabilei autorităţi a Sf.Maxim atât în Răsărit cât şi în Apus.

Aceasta şi în virtutea unei reale afinităţi în gândirea celor doi teologi, exprimată prin disponibilitatea pentru sinteză şi propensiunea mistagogică de netăgăduită anvergură, percepută ca atare de posteritatea teologică.[141] Dar, în timp ce Dionisie proiectează în cadenţe imnice o viziune fulgurantă asupra unui peisaj teologico-filosofic cu rol de suport, de ecran, Sf. Maxim este arhitectul care hotărăşte fundaţiile, stabileşte structura de rezistenţă şi purcede efectiv la edificarea viziunii.

În această ordine de idei, el valorifică intuiţia dionisiană a întrepătrunderii universului inteligibil şi a celui sensibil într-o viziune liturgică de anvergură cosmică, argumentându-o în primă instanţă prin aceea că spiritul, animat de imboldul cunoaşterii resimte necesitatea unei "cugetări desfăşurându-se prin simboluri pentru a figura ceea ce este cugetat", ceea ce poate fi considerat drept o aserţiune ce defineşte prin excelenţă demersul artistic (iconografic) însuşi sub aspect gnoseologic.

Desigur, Sf.Maxim nu pune la îndoială preeminenţa demersului raţional discursiv, pentru că -spune el- "inteligenţa este interpreta lucrurilor" dar ea nu epuizează gnoseologic realitatea ca unic 'instrument' al cunoaşterii, ci "sensibilitatea înnobilată de inteligenţă reflectă însfârşit puterile şi lucrările răspândite în întreg şi descoperă sufletului, pe cât este cu putinţă, sensul tainic al lucrurilor".[142]

Odată stabilite aceste premise de ordin gnoseologic, Sf. Maxim continuă argumentarea, abordând în comentariul său, după Dionisie, cuvântul Apostolului: "Cele nevăzute ale lui Dumnezeu se văd dela facerea lumii, înţelegându-se din făpturi" (Rom. I,20) şi deschide, pornind de aici, o perspectivă ermineutică de o nebănuită anvergură, resimţită de cercetătorii ulteriori ca fiind de-a dreptul "temerară".[143] În timp ce în afirmaţia precedentă se făcea ca de la sine înţeleasă

---

[141] "Sentimentul cosmic al Areopagitului: existenţa privită ca act liturgic, ca adorare, cult solemn, dans sacru: toate acestea constituie stratul cel mai profund al gândirii Mărturisitorului"(Balthasar, *Litugie cosmique*, p.16; cf. Riou, *Monde et Eglise*, p.38-39).

[142] *PG* XCI, c.696C; *Myst.*XIX; trad.rom.cit. p.398; cf. Balthasar, *Liturgie cosmique*, p.221.

[143] Balthasar, *Liturgie cosmique*, p.126. "Dacă prin intermediul celor vizibile sunt contemplate cele invizibile, cu atât mai mult lucrurile vizibile sunt aprofundate prin mijlocirea celor invizibile de către cei dedaţi contemplării. Căci contemplarea simbolică a lucrurilor inteligibile prin cele văzute nu este altceva decât înţelegerea şi cugetarea duhovnicească a lucrurilor vizibile prin intermediul celor invizibile. Căci este necesar ca acele fiinţe care sunt făcute pentru a se revela reciproc, să posede expresii adevărate şi clare una alteia, într-o legătură reciprocă deplină"(*PG*

constatarea conform căreia "inteligența este interpreta lucrurilor", dar și aceea că "sensibilitatea înnobilată de inteligență descoperă sufletului sensul tainic al lucrurilor", în celălalt fragment citat, Sf.Maxim introduce această neașteptată răsturnare de perspectivă, cu consecințe importante pentru demersul iconologic în genere. "Dacă prin intermediul celor vizibile sunt contemplate cele invizibile, cu atât mai mult lucrurile vizibile sunt aprofundate prin mijlocirea celor invizibile" ne încredințează teologul mărturisitor și precizează, nu fără temei, că acest lucru este accesibil celor "dedați contemplării".

Din perspectiva spiritului cugetător, "contemplarea simbolică a lucrurilor inteligibile prin cele văzute nu este altceva decât înțelegerea și cugetarea duhovnicească a lucrurilor vizibile prin intermediul celor invizibile". Demersul este biunivoc, iterabil și într-un sens și într-altul, dar după principiul simetriei, nu al egalității pur și simplu. Dacă în "amprenta peceții" lui Dionisie poate fi contemplat arhetipul, este totuși hazardat să se afirme că, vice-versa, în arhetip contemplăm "pecetea". Aceasta ar echivala cu o deturnare a interesului gnoseologic (și a sensului ontologic) de la arhetip la "amprentă"; ar însemna ca obiectul în sine al contemplației să fie "urmele", "umbrele". Or, "amprenta" nu are o existență de sine, ci una dublu condiționată: pe de o parte, de arhetip, iar pe de alta, de suport, de materia în care, după Dionisie, se imprimă.[144] De aceea, justa evaluare a relației simbolice sus-menționate (care este în ultimă instanță aceea dintre semnificat și semnificant) ține, după Sf. Maxim, de "înțelegerea și cugetarea duhovnicească", pentru că nu este totuna dacă se judecă "în lumina a ceva" ori "după umbra a ceva"; "înțelegerea și cugetarea duhovnicească" vrea să spună atașamentul față de arhetip chiar atunci când "se apleacă" (aplică) asupra celor vizibile; acestea sunt "judecate", sunt raportate la arhetip, sunt evaluate în funcție de fidelitatea față de acesta, întrucât el constituie "ținta", scopul și sensul cugetării ascensionale de la vizibil la inteligibil.

Un alt temei al "reciprocei revelări" se află în cele cugetate, care sunt, ontologic vorbind, compatibile: "în mod necesar acele ființe care sunt făcute pentru a se revela reciproc, posedă expresii adevărate și clare una alteia, într-o legătură reciprocă deplină". Această compatibilitate (ontologică) este postulată de capacitatea arhetipului de a se imprima în suport (materia amprentei) în virtutea rațiunilor (logoi) proprii care purced, zice Dionisie, din inteligibil pentru a se imprima în vizibil, pentru a-l structura ca "rațiuni plasticizate".[145]

XCI, c.669CD; *Myst.*II; trad.rom.cit.p.174; cf. Balthasar, *Liturgie cosmique*, p.216: "...car la contemplation symbolique des choses spirituelles à travers les choses visibles est en même temps pénétration par l'esprit et compréhension des choses visibles par les invisibles. Il faut que les unes et les autres, qui sont là pour se manifester réciproquement, possedent les unes des sutres une expression vraie et distincte et une relation mutuelle intangible").

[144] Alături de acestea în domeniul esteticului intervine, potrivit legii obiectivării, "termenul terț necesar", spiritul, în ipostaza creatoare și/sau receptoare (Hartmann, *Estetica*, p.96s).

[145] Stăniloaie, *Dogmatica*, vol.II, p.7s; idem, *Chipul nemuritor*, p. 259s, 337; idem, *Spiritualitate și comuniune*, p.62s, 74s.

"Expresii adevărate şi clare" definesc domeniul (de compatibilitate), al figuralităţii, al structurii (fr. *figure*, germ. *gestalt*), nu pe cel al fiinţei sau esenţei (ousia). În acest sens "cugetarea duhovnicească" a Sf.Maxim vede peste tot în vizibil arhetipul, se raportează permanent la inteligibil. Acesta trebuie să fie sensul şi criteriul evaluării celor sensibile, care, în această lumină, sunt abilitate ("se învrednicesc") să exprime inteligibilul, dar să se şi imprime de el, în aşa fel încât, unei "sensibilităţi înnobilate de inteligenţă" să-i corespundă un sensibil instituit, consacrat de inteligibil. Or, în aceste coordonate tinde să se înscrie, la limită, şi demersul figurativ (iconografic): "expresii adevărate şi clare" prin excelenţă sunt chipul omenesc şi universul creat, sau, în termenii relaţionali ai Sf. Maxim, ανθρωποσ-ul μικροκοσμοσ şi κοσμοσ–υλ μακρανθρωποσ şi, pe acest temei efigiile lor: *Icoana*, respectiv *Biserica*.[146]

/X

În această ordine de idei, perspectiva (simetrică) descrisă axiomatic mai sus de Sf. Maxim îşi poate afla corespondentul iconografic în ceea ce s-a numit "perspectiva inversă" proprie icoanei; în lumina simetriei inteligibil/sensibil poate fi evaluat acest principiu compoziţional care face ca icoana să nu închidă şi să nu se închidă, să nu-şi aibă suficienţa în sine ci să aparţină, cum s-a arătat, altei lumi, adică aceleia pe care încearcă să o figureze, să o exprime şi în care este de fapt ancorată, aşa cum s-a putut întrevedea din cele enunţate anterior.

Învăţătura Sf. Maxim argumentează deci posibilitatea existenţei icoanei şi implicit definiţia a ceea ce este icoana, cu scala de subtilităţi specifice caracterului ei: dematerializarea, esenţializarea, relaţia persoanelor reprezentate cu fondul (de lumină), detaliile de fizionomie, precum şi cele de ordin cromatic etc., într-un cuvânt ceea ce face ca icoana să aparţină ordinii pe care o exprimă şi care se şi străvede în întruchipările iconografice care poartă pecetea desăvârşirii, dintre care unele puteau fi contemplate chiar în acest răstimp de certă expansiune a icoanelor în toate sferele vieţii bisericeşti şi sociale.[147]

Ca un reflex al acestei omniprezenţe a icoanei, dar şi ca un posibil corolar al sus-menţionatelor principii de teologie a icoanei, cugetarea Sf. Maxim se apleacă şi asupra aspectelor de o natură mai specială (concretă), trecând din domeniul iconologiei propriuzise, în cel al iconografiei aplicate.

Încă Dionisie Pseudo-Areopagitul evocase, de pildă, minunea Schimbării la Faţă a Domnului, "care a înspăimântat odinioară pe Apostoli", eveniment de referinţă, paradigmatic, constant invocat dealtminteri în orice argumentare despre icoane şi care şi-a aflat şi un semnificativ reflex în practica iconografică tradiţională, ce impunea ca tocmai prin zugrăvirea acestei teme să se verifice vocaţia zugravilor de icoane şi biserici.[148]

---

146 Thunberg, *Microcosm and Mediator*, p.140s.
147 Icoanele vechi (începând cu sec.VI) din colecţia M-rii "Sf.Ecaterina" de la Muntele Sinai (Weitzmann, *Sinai Icons*, vol.1).
148 Evdochimov, *Art de l'icone*, p.250; trad.rom.cit.p.251.

Pornind aşadar de la faptul reciprocei (până la un punct) revelări a spiritualului şi materialului, Sf. Maxim întemeiază contemplarea naturală (qewria fusikh), noţiune fundamentală pentru teologia sa, situându-o constant în relaţie cu înţelesul duhovnicesc al Scripturilor. Ambele sunt necesare celui ce voieşte să parcurgă fără greşeală calea cea bună către Dumnezeu, constată mai întâi teologul, spre a purcede apoi la argumentare: "în minunea Schimbării la Faţă a Domnului de pildă, chipul iradiind strălucirea slavei înseamnă legea harului cea neumbrită de văl, veşmintele strălucitoare înseamnă natura, amândouă iluminate şi făcute transparente de către har".[149] Adâncind interpretarea în spirit dionisian, Sf.Maxim dezvoltă ideea după care "lumina care străluceşte din chipul Mântuitorului" poate fi înţeleasă ca "imagine a teologiei apofatice", în timp ce "strălucirea veşmintelor şi apariţia lui Moise (reprezentând Providenţa) şi a lui Ilie (reprezentând Judecata) sunt imaginea teologiei catafatice".[150]

Dacă se are în vedere faptul că, pentru lămurirea aceloraşi noţiuni, Dionisie apelase la paradigma peceţii şi amprentei, respectiv la gestul sculptorului de îndepărtare a materiei superflue care ascundea statuia în piatră, pe de o parte, iar pe de alta că Sf. Maxim teologhiseşte despre Schimbarea la Faţă a Domnului de parcă ar avea icoana Transfigurării sub privire, se poate realiza întrucâtva sensul şi chiar stadiul evoluţiei iconografiei în răstimpul parcurs de la faza simbolică paleocreştină.

Se pot percepe, totodată, şi exigenţele pe care icoana era capabilă să le satisfacă, dar şi să le incite, în spiritul şi maniera acelei perspective simetrice validate de Sf. Maxim, în virtutea căreia icoana se inspiră în continuare din teologie ,dar şi inspiră, la rândul ei ,teologie de nivelul cel mai înalt.

Pe de altă parte, dar în aceeaşi ordine de idei, o sinteză a celor două căi (faze) ale demersului teologic, respectiv calea apofatică şi cea catafatică va fi reluată şi realizată mai deplin în cadrul a ceea ce s-a numit "liturghia cosmică" maximiană; ideea fundamentală a *Mystagogiei* sale este aceea conform căreia "cultul sacramental al Bisericii este simbolul eficace al Liturghiei transcendentale, universale, cosmice".[151]

Revenind la teologia icoanelor şi la atitudinea concretă a Sf. Maxim faţă de acestea, este de notat că, începând din secolul al VI-lea şi în continuare, în Orient se înregistrează înflorirea cultului icoanelor, în sensul intensificării şi generalizării acestuia, pornind din mediile monastice, al căror reprezentant de frunte şi lider de opinie este, dealtfel, Sf.Maxim însuşi.

Generalizarea aceasta cuprinde toate sferele vieţii bisericeşti şi sociale în aşa fel încât orice act, orice angajament solemn, fie de domeniu personal, fie de

---

149 *PG* XCI, c.1128AB; *Ambigua* XXVI, XXVII; trad.rom. Stăniloae, *Sf.Maxim: Ambigua*, p.125-31; cf. Balthasar, *Liturgie cosmique*, p.223.

150 *PG* XCI, c.1196B; *Ambigua* XLVIII,XLIX; trad.rom. Stăniloae, *Sf.Maxim: Ambigua*, p. 164-65; cf. Balthasar, *Liturgie cosmique*, p.60.

151 Balthasar, *Liturgie cosmique*, p.246.

domeniul public, să includă aproape obligatoriu invocarea asistenței divine în prezența icoanelor. O mărturie edificatoare de acest gen este furnizată de Anastasie Bibliotecarul care evocă, în contextul disputelor monotelite, o întrunire din 656 a Sf. Maxim Mărturisitorul cu Theodor, episcop al Cezareei Pontului, menționîndu-se expres faptul că "Theodor, Maxim şi toţi cei de faţă îngenuncheară şi sărutară Evanghelia, Crucea, icoana Mântuitorului şi a Maicii Sale", înainte de a purcede la confruntarea teologică asupra uneia sau două voințe în persoana Domnului.[152]

Mai târziu, Părinţii Sinodului al VII-lea Ecumenic vor confirma cu autoritatea lor aceste practici şi totodată cursul ascendent al tradiţiei icoanelor, integrându-o ca atare în matca Tradiţiei Bisericii, împotriva iconoclaştilor care încercau să prezinte cultul icoanelor când ca pe o inovaţie recentă, când ca pe o reminiscenţă a unor străvechi practici idolatre, aceasta în pofida evidenţei ilustrate, între alţii, de autoritatea teologică a Sf. Maxim Mărturisitorul însuşi.

Concluzii

Procesul devenirii artei eclesiale a putut fi retrasat până acum în cadrul mai general al evoluţiei artei monumentale bisericeşti, cercetându-se zona de interferenţă dintre planul ideatic (teologic) şi cel expresiv (artistic), concretizată în *programele constructive şi decorative*, identificabile la rândul lor în iniţiativele edilitare (ctitoriceşti) aparţinând fie unor instituţii, fie unor personalităţi cu vocaţie în acest domeniu.

Aceste iniţiative, exprimând voinţa ori măcar intenţia programatică a respectivilor comitenţi, au fost investigate în lumina unor date de ordin spiritual (biblic-istoric, cultic şi doctrinar) relevante în acest sens, urmărindu-se în acelaşi timp reflexul nemijlocit al acestora în arta creştină, interogându-se cu precădere zestrea monumentală a acesteia.

Reconstituită, aşadar, pe baza unor atestări documentare, dar şi a unor piese iconografice păstrate, între care figurează, alături de sarcofage şi miniaturi, tablete de fildeş, vase şi medalii, multe dintre acestea inspirate de (sau reproducând) mozaicurile exterioare sau interioare ale edificiilor respective, evoluţia artei monumentale bisericeşti vădeşte o logică şi o coerenţă internă evidente, reflex necesar al unei concepţii programatice subsecvente. Ea întruneşte pe parcurs caracteristici care întregesc de pildă stilul aulic şi istoric —constituind ceea ce s-a numit *clasicismul constantinian*— cu dimensiunea biblică şi canonică ce-i conferă amprenta inconfundabilă de artă creştină prin excelenţă.

Iniţiativele programatice care au condus, prin urmare, la constituirea ciclurilor iconografice, în funcţie de tipurile de edificii, dar şi de destinaţia cultică a acestora corespund, în mod evident, unei intenţionalităţi conştientizate în mediile

[152] Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.222.

teologice în primul rând, cu ecou imediat, apoi, la nivelul ierarhiei bisericeşti şi al autorităţii civile. Cu greu s-ar putea concepe, de pildă, crearea tipului de Înger specific bizantin, în afara influenţei exercitate în acest sens de opera lui Dionisie Pseudo-Areopagitul, care descrie într-o manieră iconografică "de erminie", cu atributele şi accesoriile de rigoare, treptele ierarhiei cereşti.[153]

Dar poate că nici una dintre ideile-atitudini ale lui Dionisie nu se regăseşte atât de frecvent (şi fertil) în teologia ulterioară precum cea în care contemplă ierarhiile cereşti şi cele bisericeşti reunite în una şi aceeaşi "mistagogie perpetuă" a "liturghiei-biserică" — viziune de respiraţie şi anvergură monumentală care se va răsfrânge ca atare în configuraţia spaţiului sacral, eclezial, fie nemijlocit, fie mai ales prin intermediul scholiilor şi comentariilor liturgice ulterioare.[154]

A. Alexandrescu

---

[153] Ilustrarea cetelor îngereşti aşa cum sunt descrise în *Ierarhia cerească* (cap VI) se regăseşte de pildă pe coloanele sculptate ale unui ciboriu din sec.VI, aflător la San Marco din Veneţia (Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.76).

[154] *Corpusul Areopagitic* introduce în teologia bizantină propriu-zisă, într-o descendenţă sigură până la isihasmul athonit, cel puţin, constată unii teologi contemporani (Lossky, *A l'image*, p.37; idem, *Théologie mystique*, p.70; idem, *Vision of God*, p.124; J.Meyendorff, *Le Christ*, p. 279), în timp ce un alt teolog (Balthasar, *Liturgie cosmique*, p.14-15) îl situează, cu profunzime şi fineţe, în termenii incantatorii specific dionisieni, în adevărata lumină a ascendenţei sale patristice: "Viziune fascinantă asupra lumii care, în ritmul ei sacru şi liturgic, vea ceva îmbătător şi în acelaşi timp de o luciditate sfântă şi pe care n-au cunoscut-o într-un asemenea grad de puritate nici Alexandria, nici Capadocia, nici, cu atât mai puţin pustie austeră a Egiptului, nici Antiohia cu gândirea sa legată de realitatea pământească. Ce altceva ar fi mai potrivit pentru a sluji drept fundal unei gândiri posterioare, preocupată de sinteză? Un întreg ansamblu se desfăşura acolo, care, izvorând din gândirea vulcanică a unui Origen, asimilase setea de infinit a unui Grigorie de Nyssa, înţelepciunea autumnală şi senină a unui Grigorie de Nazianz, echilibrul interior al unui Vasile cel Mare, simţul cosmic al unui Proclu; (viziune) care înclină deja către Bizanţul de mai târziu, cu gustul său pentru stilul grandios al figuraţiei liturgice, fără ca lumea să fi căpătat încă rigiditatea hieratică a icoanei bizantine."

111 J 2010

III. Teologia icoanei

Doctrina canonică

Primele codificări hermeneutice bizantine au fost puse în legătură cu opera de sistematizare a tradiției bisericești inițiată de patriarhul Fotie, în cadrul efortului general de evaluare a patrimoniului cultural spiritual ce a supraviețuit ravagiilor iconoclasmului, proces declanșat odată cu accederea dinastiei macedonene la tronul Bizanțului. Nu este mai puțin adevărat însă că respectul față de trecut, legitimarea frecventă de la predania scrisă și nescrisă, au constituit dintotdeauna formele curente, consacrate, de raportare a Bisericii la (propria) Tradiție.

Prin urmare, demersul de sistematizare, de evaluare, în general, a tradiției bisericești a reprezentat o preocupare constantă a Bisericii și acestei atitudini de permanentă trezvie a autorității bisericești i se datorează, între altele, constituirea canonului biblic și, nu în ultimul rând, stabilirea însăși a doctrinei ecleziale, dogmatice, canonice și cultice, în sinoadele ecumenice și locale. Este important, deci, de precizat, pentru domeniul care interesează lucrarea de față, că această evaluare a tradiției bisericești anterioare s-a exprimat și prin reglementări exprese privitoare la iconografie, și aceasta încă înainte de criza iconoclastă.[155]

Primele mențiuni în legătură cu intervenția autorității bisericești în acest sens s-au consemnat, desigur, în măsura în care această intervenție a fost provocată de unele abateri, izolate dealtfel, de la norma curentă, respectiv de anumite gesturi de iconoclazie avant la lettre. Lăsând de o parte reprobarea Bisericii constantinopolitane vis-a-vis de atitudinea unor eretici calificați, precum acei arieni care au ars câteva icoane (între care una a Maicii Domnului) în capitală, precum și sancționarea ulterioară, în sinod, a refuzului episcopului semiarian (omiusian) Eusebiu al Cezareei de a procura și trimite Constanției, sora împăratului Constantin cel Mare un portret al Mântuitorului Hristos, refuz 'argumentat' sui-generis, de pe poziții (semi)eretice, rămân de menționat o serie de alte acte asemănătoare, în care nu sunt implicați neapărat ereticii.[156]

Astfel, episcopul Ioan al Ierusalimului a trebuit să protesteze energic față de gestul nu mai puțin vehement al Sf. Epifanie al Salaminei (Cipru), care a sfâșiat o pictură pe pânză expusă la intrarea unei biserici dintr-o localitate aflată sub jurisdicția celui dintâi, gest a cărui semnificație (iconoclastă) reală este greu de precizat având în vedere lipsa unei referiri exprese la calitatea de icoană a pânzei

---

[155] În sens restrictiv-disciplinar este citat can.36 al sinodului local de la Elvira, Spania (datat diferit între 300-306): "Placuit picturas in Ecclesia non esse debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur" (Hefele-Leclercq, *Conciles*, vol.I, pt.I (Paris 1907), p.24o); interpretări la Grabar, *Iconoclasmul*, p. 35 și Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p.671; cu caracter canonic-iconografic și de anvergură ecumenică sunt de amintit can. 82 și 100 ale sinodului Quini-Sext ("in Trullo", CP 691-92), infra.

[156] Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.197-221; Schonborn, *Icone du Christ*, p.55s.

în ~~discuție, pe de o parte, iar pe de alta,~~ starea de conflict dintre cei doi episcopi ~~angajați pe poziții adverse ireductibile în disputa~~ privitoare la Sf.Ioan Gură de Aur și în disputele hristologice în general.[157]

În Apus, Papa Grigore cel Mare este și el nevoit să soluționeze un caz de iconoclazie mai evident, săvârșit pe la finele veacului al VI-lea de episcopul Serenus de Marsilia; ca răspuns la inițiativa acestuia de distrugere a picturilor din bisericile locale, papa Grigore îi adresează în anul 599 o epistolă în care condamnă acțiunea ca atare și recomandă promovarea picturii în biserici, invocând argumentul valorii instructiv-educative (definitoriu pentru concepția apusenilor relativ la icoane), de "Biblia pauperum", pentru cei ce nu știu să citească Biblia (scrisă).[158]

Dincolo de considerarea oarecum condescendentă a picturii bisericești și restrângerea valorii ei teologice la domeniul simplei utilități didactice —atitudine dealtminteri constant exprimată în Biserica Romei— este de reținut din argumentația papei (re)cunoașterea motivelor, temelor și ciclurilor iconografice ca transcripții vizuale ale textelor scripturistice, dar nu și promovarea, pe acest temei a iconografiei la rangul de echivalent plastic-figurativ al mesajului evanghelic, cu care o investește deja, cum s-a arătat, spiritualitatea răsăriteană contemporană.[159]

Epistola papei Grigore din 599, ca și considerațiile statuate în *Libri carolini* din 799, indică persistența unei iconologii încă neevoluate, tributară în continuare concepției apologeților creștini din prima perioadă, corespunzătoare stadiului, anacronic de-acum, al fazei alegorico-simbolice din istoria iconografiei creștine. Or, semnificația simbolului pare a fi grevată de o anumită ambiguitate funciară, putând propune idoli, în loc de icoane, așa cum exact diagnosticaseră apologeții și cum încercase să preîntâmpine dealtfel Clement Alexandrinul.[160] Simbolul neinvestit cu o semnificație precizată în mod expres și asimilată ca atare de o manieră universală, rămâne la discreția unor multiple interpretări *ad libitum*, sau, în cel mai bun caz, se păstrează într-o neutralitate sterilă.

Când teologii carolingieni au proclamat, în 799, la Frankfurt, neutralitatea imaginilor —împotriva hotărârilor Sinodului al VII-lea Ecumenic(787)— ei au impus de fapt neutralizarea icoanei în Apus. Dovada acestui anacronism asumat de apuseni cu toate consecințele sale o constituie cultivarea reprezentării simbolice a Mielului și persistența cu bună știință în ignorarea canoanelor sinodului Trulan (692) care interziceau această reminiscență din faza simbolică a iconografiei.

În Răsăritul ortodox însă, Icoana, definită ca echivalent plastic al mesajului evanghelic și totodată ca expresie a vieții liturgice, se integrează ca atare în

---

157 Maraval, "Epiphane", p.53; Sconborn, *Icone du Christ*, p.77.
158 Leclercq, "Images", p.216.
159 Dionisie Pseudo-Areopagitul, Sf.Maxim Mărturisitorul, Sf.Ioan Damaschin etc. (supra); Părinții sinodului trullan (infra).
160 Supra,cap.I,3, n.17.

Tradiția Bisericii, de aici decurgând și caracterul ei normativ, atributul canonicității cu care e investită.[161]

Paralel cu dezvoltarea literaturii teologice și a imnografiei, odată cu precizarea tradiției dogmatice, cultice și canonice a Bisericii în disputele cu ereticii și mai ales în sinoade, pe măsură ce arta creștină face tot mai mult dovada capacității sale de ilustrare a învățăturii de credință, numărul monumentelor și pieselor iconografice (icoane, miniaturi sculpturi, medalii etc.) crește și, în consecință sporește și zestrea însăși a Tradiției Bisericii, care îmbracă de-acum și această formă de expresie, ce-i devine din ce în ce mai proprie. Dar cu cât este mai prezentă în viața Bisericii, cu atât iconografia suscită și atitudini care o pun în discuție, atitudini care nu mai au un caracter pur incidental, ci ies uneori din norma curentă și solicită prin urmare intervenția autorității bisericești, precum s-a văzut dealtfel mai sus.

S-au produs astfel, încă înainte de Sinodul al VII-lea Ecumenic, intervenții și reglementări sinodale, canonice, cu privire la iconografia bisericească; în această ordine de idei, pe lângă contribuțiile de ordin doctrinar și cultic, enumerate pe parcursul lucrării, care au condus la conturarea și fixarea programului iconografic trebuie avută în vedere — nu în ultimul rând — și contribuția de o natură mai specială, rezultată din intervenția normativă a Bisericii, așa cum este exprimată în legislația canonică.[162]

O primă mențiune expresă despre icoane la un sinod ecumenic este datorată arhiepiscopului Ioan al Thessalonicului care, la Sinodul al VI-lea Ecumenic (680) are o intervenție în legătură cu iconografia, motivată pe cât se pare de anumite contestări de sorginte iudaizantă, în care se revendică statuarea dreptului de a zugrăvi icoanele sfinților conform practicii curente în epocă, spre cinstirea sfinților cărora pictura le reproduce trăsăturile și nu spre adorarea icoanelor în sine. În ceea ce privește tematica iconografică propriuzisă, arhiepiscopul Ioan face mențiunea importantă că nu poate fi zugrăvită în icoane prima persoană a Sfintei Treimi — Dumnezeu Tatăl— dar pot fi zugrăvite icoane ale Mântuitorului Iisus Hristos, în temeiul întrupării Sale, potrivit iconomiei mântuirii.[163]

În această ordine de idei, câțiva ani mai târziu, Sinodul Trulan (691-92), denumit și Quini-Sext întrucât fusese convocat spre a completa, în registru canonic-disciplinar, sinoadele al V-lea și al VI-lea Ecumenice, stabilește norme deosebit de importante pentru iconografie; se dă curs, de fapt, unei preocupări tot mai prezente în epocă, exprimată doar tangențial la Sinodul al VI-lea, de Ioan al Thessalonicului, preocupare care sfârșește prin a aduce producțiile iconografiei în atenția instanțelor sinodale ale Bisericii.

Pentru ceea ce ajunsese să însemne icoana în viața *eclesiei*, o dovadă peremptorie o constituie de pildă canoanele 82 și 100 ale Sinodului Trulan,

---

[161] Ouspensky, *Théologie de l'icone*, p.9.
[162] Dură, "Teologia icoanelor", p.59s.
[163] Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.222; Stănbiloae, "Simbolul-icoana", p.428.

întrucât acestea consfinţesc trecerea, nu numai *de facto*, dar şi *de jure*, de la iconografia de factură simbolică, specifică artei paleocreştine, la iconografia canonică, proprie perioadei patristice, epocii sinoadelor ecumenice.[164]

Importanţa canonului 82, care devansează cu aproape un veac Sinodul al VII-lea Ecumenic, este deci cu atât mai grăitoare cu cât corespunde nu unei presiuni incidentale, ci unei evoluţii fireşti, lăuntrice, a vieţii ecleziale. Sunt edificatoare în acest sens câteva constatări prealabile, nu de fond, ci complementare, mai degrabă, pe care le prilejuieşte, şi anume: icoanele sunt cinstite cu denumirea de "sfinte"; Mântuitorul încă mai era înfăţişat sub chipul Mielului, ca în pictura catacombelor şi a monumentelor perioadei imediat următoare; motivele şi temele iconografice paleocreştine, "semnele şi umbrele cele vechi" sunt apreciate ca "simboale şi prototipuri ale adevărului transmis Bisericii" şi integrate ca atare în Tradiţie; dar folosirea lor în continuare este improprie căci "harul şi adevărul le cinstim cu precădere, recunoscându-le de plinire a legii".

Aceste cuvinte ale canonului formulat de Părinţii Sinodului conţin, de fapt, o definire exactă a rostului icoanei, acela de a exprima noua realitatea ontologică decurgând din Intruparea Domnului, şi nu întâmplător sintagma "harul şi adevărul" este pusă alături cu "plinirea legii", în perspectivă iconomică, aşadar. Depăşind faza simbolică, iconografia s-a dovedit aptă să înfăţişeze această nouă realitate, fiind mandatată de sinodali să stăruiască în acest sens, încât "ceea ce s-a săvârşit să se reprezinte şi prin picturi în faţa tuturor". Ultimele cuvinte sunt o indicaţie în plus că Părinţii nu discută despre icoană în genere, ci efectiv au în vedere distribuirea icoanelor în biserici, în ciclurile picturii murale şi implicit rostul lor în cultul public.

Motivaţia deciziei sinodale precizează mai îndeaproape acest rost: "prin aceasta vom cunoaşte mărimea umilirii Dumnezeu-Cuvântului şi vom fi conduşi spre aducerea aminte de petrecerea Lui în trup, de patimile Sale şi de moartea Sa mântuitoare şi de mântuirea lumii săvârşită prin aceasta." În această formulare concisă este redat esenţialul cu privire la icoana ortodoxă: întemeierea în kenoza Întrupării şi totodată funcţia *anamnetică*, prin care icoana este integrată **Liturghiei şi Iconomiei**.

[164] Can.82: "În unele picturi de pe icoanele sfinte se zugrăveşte Mielul arătat cu degetul de Înaintemergătorul, care se priveşte ca semnul harului în loc de adevăratul Miel Hristos Dumnezeul nostru Cel ce mai înainte ni s-a anunţat prin lege. Deci, îmbrăţişând semnele şi umbrele cele vechi ca pe nişte simboale şi prototipuri ale adevărului transmis Bisericii, dar harul şi adevărul le cinstim cu precădere, recunoscându-le de plinire a legii. Deci, pentru ca ceea ce s-a săvârşit să se reprezinte şi prin picturi în faţa tuturor, hotărâm ca de acum înainte chipul mielului, Hristos Dumnezeul nostru, cel ce a ridicat păcatul lumii, să se picteze pe icoane după figura omenească, în locul mielului celui vechi; prin aceasta vom cunoaşte mărimea umilirii Dumnezeu-Cuvîntului şi vom fi conduşi spre aducerea aminte de petrecerea lui în trup, de patimile sale şi de moartea sa mântuitoare, şi de mântuirea lumii săvârşită prin aceasta"(Dură, "Teologia icoanelor", p.7o, n.76).

În lumina acestor formulări, decizia Sinodului: "hotărâm ca de acum înainte chipul Mielului, Hristos Dumnezeul nostru, Cel ce a ridicat păcatul lumii, să se picteze pe icoane după figura omenească în locul Mielului celui vechi" transcende cazul concret avut în vedere și, stabilind raportul dintre reprezentarea simbolică și cea iconică propriuzisă, impune de fapt un **canon iconografic** și prin urmare orientarea în consecință a întregului *program (iconografic)*.[165]

Dar precizarea rostului adânc, spiritual și haric, didactic și liturgic al icoanei, cerea în același timp și delimitarea de non-icoană; în acest sens, Părinții sinodului trulan au dispus, în baza Canonului 100, ca "...în nici un chip să nu se mai zugrăvească picturi care amăgesc vederea și care strică mintea și îndeamnă la aprinderea plăcerilor rușinoase, nici pe tablouri, nici într-alt chip întocmite."[166] Dispoziția canonului 100 Trulan ce osândește acele picturi "pe tablouri ori în alt chip întocmite", care "amăgesc vederea și strică mintea" definește de fapt non-icoana, atât din punct de vedere al formei cât și al conținutului; exprimă opțiunea Părinților la alternativa care a polarizat încă din antichitate gândirea asupra artei, opunând concepția canonică celei iluzioniste.[167] Formularea sinodului care dispune "să nu se mai zugrăvească picturi care amăgesc vederea" se aplică artei naturalist-iluzioniste, condamnând procedeul ca atare, sub aspect stilistic și tehnic.

Așadar, dacă prin canonul 82 icoana era definită și autorizată din punct de vedere al concepției, adică în ordinea conținutului, prin canonul 100, Părinții Sinodului autorizează icoana ortodoxă și în ordinea expresiei, consfințind implicit principiul de realizare corespunzător respectivei concepții. Acestei expresivități îi aparține hieratizarea, de pildă, ca trăsătură proprie identificabilă încă în pictura catacombelor și ca măsură sau criteriu (*canon*), impus de tradiția Bisericii.[168]

---

[165] Dură, "Teologia icoanelor", p.7o.

[166] Dură, "Teologia icoanelor", p.71. Este de amintit distincția operată încă de la începutul veacului al IV-lea între arta bisericească și cea profană, în legislația teodosiană, care stabilește mai întâi că "statuile zeilor păgâni trebuie apreciate pe temeiul valorii lor artistice, iar nu pe cel al valorii religioase" (Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol.II, p.34); în ceea ce privește arta creștină, o lege teodosiană din anul 427 oprește categoric figurarea imaginii Mântuitorului în locuri nepotrivite cu cinstirea ce i se cuvine, adică pe mozaicurile pavimentare (Leclercq, "Images", *DACL*,vol.VII ,pt.II, p.202). Alăturarea acestor două norme, civile desigur, dar inspirate de spiritualitatea împărtășită de legiuitor, sugerează că în primul caz este operant criteriul pur estetic, iar în celălalt, calitatea cultică este cea care prevalează.

[167] În timp ce Gorgias aprecia în *Elogiul Elenei* "performanțele" iluzionismului (în arta cuvântului și în cea plastică) în termeni similari, dar în spiritul relativismului sofist: "din farmec și magie s-au desprins două meșteșuguri, amăgiri pentru suflet și ispite pentru credință" (Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol.I, p.165), Platon, în dialogul *Sofistul*, după ce constată că sunt două moduri de creare a imaginilor, anume *reprezentativ* (εικαστικη) și respectiv *iluzionist* (φανταστικη), apreciază arta creatoare a imaginii (εικων) și repudiază pe cea care produce *iluzia* (φαντασμα), întrucât "dă o falsă imagine asupra realității și totodată corupe oamenii" (Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol.I, p.191,203).

[168] Alte trăsături specifice acestei concepții canonice asupra iconografiei, au fost sintetizate de cercetarea estetică precum urmează: "(a) în reprezentarea obiectelor s-a făcut încercarea de a-l

Este de reținut totodată că evoluția iconografiei s-a produs nu în ordinea conținutului, care este un dat revelațional, ci în ordinea expresiei, pornind de la simbol și împlinindu-se, sublimându-se în icoană. Argumente de netăgăduit în acest sens sunt înseși canoanele 82 și 100, în discuție, întrucât statuează că numai în acest sens ascendent al îmbisericirii formelor de expresie se poate vorbi de evoluție în arta creștină și în această lumină se vădește oportunitatea abordării canonice a acesteia.[169]

Autoritatea Sinodului Trulan s-a putut exercita, prin urmare, asupra unor realități din domeniul specific al iconografiei, exprimate atît plastic-figurativ cât și literar conceptual, pe care le-a consfințit, codificându-le și integrându-le ca atare în tradiția canonică a Bisericii. Nu întâmplător cele două canoane amintite vor fi reactualizate în contextul disputelor iconoclaste, fiind invocate în Sinodica de întronizare a patriarhului Tarasie și apoi întărite laolaltă cu celelalte canoane ale sinoadelor ecumenice de Canonul I al Sinodului al VII-lea Ecumenic de la Niceea (787).[170] Este validată, în același timp, ascensiunea constantă a icoanei în spiritualitatea răsăriteană, înregistrată în perioada dintre primul Sinod Ecumenic (Niceea,325) și ultimul (Niceea, 787) și integrarea ei în Tradiția Bisericii, confirmarea acestui statut al iconografiei fiind proclamată în mod explicit în Sinod.[171]

---

elimina pe privitor și efectul lui incidental, astfel încât obiectul își revela numai trăsăturile permanente. Fiecare obiect era reprezentat așadar, în mărimea, coloritul și forma lui reală, sub o lumină uniformă fără umbre și pe un singur plan, fără perspectivă; (b) obiectul astfel reprezentat nu avea nici un contact cu spațiul înconjurător, nu atingea nici măcar pământul și părea suspendat în aer; (c) era însă înfățișat meticulos, fiecare detaliu fiind redat ca și când atenția s-ar fi concentrat exclusiv asupra lui; (d) această concentrare asupra unui singur plan a pricinuit dispariția profunzimii. Corpurile și-au pierdut masa și greutatea și, cu toate că picturile reprezentau corpuri reale, ele nu reproduceau tiparul și caracterul lumii reale. Transformau în schimb, lumea reală într-un înveliș străveziu al lumii spirituale; (e) apoi, formele reale erau înlocuite de forme schematice, iar formele organice de forme geometrice. Artistul făcea eforturi istovitoare de a reda realitatea în chip fidel, în toate amănuntele ei, dar în fapt o transforma și introducea în ea o ordine și un ritm diferit" (Tatarkiewicz, *Estetica*, vol.1, p.470). Această caracterizare, în general corectă, a artei canonice lasă deoparte un aspect esențial totuși, anume calitatea cultuală a iconografiei și a artei creștine în genere. Din această perspectivă nu se poate susține vreo "încercare de a-l elimina pe privitor și efectul lui incidental", întrucât acesta este subiectul receptor, în postura de închinător, căruia i se adresează mesajul (epi)fanic al icoanei; mai mult compoziția însăși a acesteia este structurată în funcție de acest receptacul privilegiat al *phaneia*-ei care este închinătorul, dacă avem în vedere faptul că așa-numita "perspectivă inversă" —altă trăsătură caracteristică— situează convergența liniilor de forță nu în adâncimea iluzorie a picturii, ci în fața sa, în punctul de vedere al închinătorului. (Teorii privitoare la perspectivă în iconografie la Sendler, *L'icone*, p.113-20).

[169] Din acest punct de vedere, iconografia ilustrează cum nu se poate mai bine ceea ce se numește aspectul dinamic, iconomic al Tradiției bisericești a cărei parte integrantă este.

[170] Dură, "Teologia icoanelor", p.72.

[171] Hefele-Leclercq, *Conciles*, vol.III, pt.II, p.769.

După ce, în prealabil, în ședința a IV-a, Părinții au trecut amănunțit în revistă și au verificat cu acrivie argumentele scripturistice și patristice privind legitimitatea cultului icoanelor, în ședința a V-a, ei au invocat mărturii istorice concrete ale acestei legitimități, atestând existența și cinstirea icoanelor din vechime, furnizând, totodată, dovezi că iconoclaștii au inițiat cu 'bună' știință și cu rea voință evidentă distrugerea 'probelor' în acest sens —icoane, miniaturi și alte piese iconografice— din arhive și biblioteci, spre a nu mai aminti pe acelea din biserici, văduvite mai ales de zestrea iconografică murală.

Prin această trecere în revistă, Sinodalii au validat îndelungata, de-acum, tradiție a icoanelor și au 'produs' ceea ce s-ar putea numi **argumentul iconografic** propriuzis, cel mai substanțial dealtfel, având în vedere consistența materială a probelor: mozaicuri celebre, sculpturi, icoane *aheiropoiite*, manuscrise cu miniaturi etc. Pe de altă parte, în ședința a VI-a au combătut punct cu punct *Oros*-ul sinodului iconoclast de la Hieria (753/754) denunțându-i clar și fără drept de apel sofismele, precum și 'temeiurile' acestora, decurgând din caracterul eretic sau apocrif al surselor folosite, din trunchierea sau falsificarea ad-hoc a citatelor, într-un cuvânt, din "reaua interpretare a Scripturii și Părinților".[172]

Ședința a VII-a a fost consacrată formulării definiției dogmatice, nu atât în sensul de sinteză a lucrărilor, dedicate dealtminteri unor domenii diferite, inevitabil eterogene, cât mai ales o încununare a eforturilor de definire a icoanei și de restaurare a demnității tradiționale a acesteia în cultul și spiritualitatea Bisericii.[173]

---

[172] Hefele-Leclercq, *Conciles*, vol.III, pt.II, p.771.

[173] "Păzim fără înnoiri toate tradițiile bisericești rânduite nouă în scris sau nescris, între care este și zugrăvirea de icoane (întipărirea de chipuri prin zugrăvire, imaginalis picturae formatio, η τησ εικονικησ αναζωγραφισεοσ εκτυποσισ), ca una ce se alătură istorisirii evanghelice, întru adeverirea întrupării, reale și nu iluzorii (κατα φαντασιαν), a Dumnezeu Cuvântului și spre a noastră egală folosire; căci se lămuresc una pe alta, fără îndoială, cele ce dau seamă de același lucru. Așa fiind, ca pe o cale împărătească pășind și urmând învățăturii de Dumnezeu grăite a Părinților noștri și predaniei Bisericii universale (καθολικησ), știind că este de la Duhul Sfânt care sălășluiește întrânsa, hotărâm, cu toată rigoarea (ακριβεια) și stăruința ca, după chipul cinstitei și de viață făcătoarei Cruci, să fie înălțate (afierosite, ανατιθεσθαι, proponendas) și cinstitele și sfintele icoane, (făcute) în culori sau în mozaic, ori în alt material, după cuviință, în sfintele lui Dumnezeu biserici, pe sfintele vase și vestminte, pe zid sau pe lemn, în case ori la drumuri; atât icoana Domnului Dumnezeului și Mântuitorului Nostru Iisus Hristos, cât și cea a Stăpânei noastre neprihănite, Prea Sfânta Născătoare de Dumnezeu, a cinstiților Îngeri și a tuturor sfinților și cuvioșilor bărbați. Căci pe cât se vor privi mai cu de-adinsul înfățișările din icoane, pe atât se vor pătrunde acei ce le contemplă de aducerea aminte a prototipurilor și de râvna către acestea, cinstind (icoanele) cu sărutare și închinăciunea cuvenită (ασπασμον και τιμητικην προσκυνησιν απονεμιν, *osculum et honorariam adorationem tribuendam*, aducând sărutare și închinăciune cinstitoare); nu adorare (αληθινην λατρειαν, *veram latriam*, adevărata închinare) după credința noastră, care se cuvine numai firii dumnezeiești, ci, după chipul cinstitei și de viață făcătoarei Cruci, asemeni sfintelor Evanghelii și lucrurilor celor sfințite, să li se aducă cinstire cu tămâie și lumânări, după cuviosul obicei al celor din vechime; căci cinstirea adusă icoanei se

Este de menționat, în acest sens, mai întâi consonanța de principiu (dacă nu reiterarea, pur și simplu), a concluziei din finalul Hotărârii, cu una din aserțiunile esențiale pentru teologia icoanelor, aparținând Sf.Maxim Mărturisitorul, după care ființele (sau lucrurile) "care sunt făcute pentru a se revela reciproc, posedă în mod necesar (axiomatic, n.n.) expresii adevărate și clare una alteia, într-o legătură reciprocă deplină."[174]

Dar, dacă la Sf.Maxim această axiomă postula relația necesară dintre inteligibil și sensibil în general, Părinții Sinodului al VII-lea, ca și cei de la Sinodul Quini-Sext, dealtfel, o aplică relației Logos/eikon și anume în situația concretă în care cuvântul (textul) evanghelic, pe de o parte și chipul zugrăvit, pe de alta, se alătură întru adeverirea realității Întrupării. Axioma maximiană capătă astfel în viziunea Părinților o aplicabilitate nemijlocit practică, fapt care o și verifică, dar îi conferă în același timp și un conținut teologic concret: revelarea tainei Întrupării Domnului, în sensul vizualizării Iconomiei mântuirii.

Din faptul de a poseda "expresii adevărate și clare", "într-o legătură reciprocă deplină" a invizibilului și vizibilului, Sf.Maxim stabilea *vrednicia* acestuia din urmă, în timp ce Sf. Părinți de la Niceea conferă aceeași demnitate *cuvântului* (λογοσ) și *chipului* (εικον), ca expresii complementare ale tainei Întrupării sau, în ultimă instanță, ale Iconomiei mântuirii, atât ca ευαγγελικη ιστορια cât și ca εικονικησ αναζωγπαφυσεοσ εκτυποσισ.

Prin urmare **logos** și **eikon** se raportează reciproc, dar nu neapărat direct, ci prin intermediul obiectului pe care-l exprimă, prin congruența reciprocă față de o terță realitate, aceea a Întrupării (*Iconomiei*), din această sursă decurgând "împreună vrednicia" lor și deci egalitatea, după principiul invocat mai sus, acela al omotimiei.

Din desfășurarea argumentării *iconografice* sub forma trecerii în revistă a tradiției zugrăvirii de icoane, precum și din instituirea iconografiei în Tradiția bisericească în general, rezultă și rostul adânc al icoanei în Iconomia mântuirii, dar și exigențele cu totul deosebite pe care trebuie să le satisfacă având în vedere calitatea (demnitatea) de echivalent vizual al mesajului evanghelic, exigențe cărora le dau glas chiar Canoanele Sinodului.

După ce sunt ridicate anatemele aruncate de sinodul iconoclast împotriva zugravilor, Părinții statuează că doar meșteșugul, η τεχνη μονον, reprezintă contribuția lor specifică, întrucât conținutul spiritual vine din învățătura Părinților,

---

înalță la prototip și cine dar cinstește icoana, cinstește ipostasul zugrăvit întrânsa. Astfel se întărește învățătura Sfinților Părinților noștri și predania Bisericii universale care, de la o margine a pământului la cealaltă, a primit Evanghelia" (Mansi, XIII, c.373D-380D: text grec/latin reprodus cu trad.fr. de M.-F.Auzépy în *Nicee II*, p. 32-35; cf. trad.fr. Schonborn, *Icone du Christ*, p.142-44 și trad.rom. cit. p.156-58; cf. trad. fr. Ouspensky, *Théologie de l'icone*, p.116-18 și trad.rom.cit. p.90-91; cf. trad.rom. Dură,"Teologia icoanelor", p.65-66).

[174] Supra, cap.III, 1, n.27.

απο των πατερων.[175] Această dispoziție a Părinților se situează în miezul problematicii artei creștine în general și al programului iconografic (erminiei) în special, motiv pentru care respectivul canon solicită o interpretare mai nuanțată, având în vedere mai ales habitudinile moderne în abordarea fenomenului artistic.

În ceea ce privește statutul artistului de pildă, privit prin prisma mentalității curente în zilele noastre, care exaltă autonomia esteticului și mai ales libertatea artistului, canonul apare ca extrem de restrictiv; considerat în perspectiva timpului său și mai ales a contextului respectiv, canonul se arată într-o lumină mai generoasă, aceea a dreptei măsuri (socotințe) în aprecierea activității artistice. Față de mitologia "modernă" a artistului demiurg, pe de o parte, și față de prejudecata adânc înrădăcinată în mentalitatea antichității —recurentă și în tezele iconoclaste— care reducea artele și pe artist la condiția îndeletnicirilor servile, aprecierea artei și artistului din perspectiva creștină aduce în ambele sensuri corecțiile necesare.[176]

Structura viitoarelor erminii și mai ales necesitatea lor până în zilele noastre, confirmă justețea concepției sinodalilor; stabilind complementaritatea mesajului iconografic cu cel evanghelic, Părinții înnobilează de fapt meșteșugul zugrăviei prin calitatea conținutului căruia este chemat a-i da expresia *consacrată*.

(X)

Iconologia patristică (III)

Teologia icoanelor își are unul din primii exponenți în Sf. Gherman, patriarhul Constantinopolului, cel care, prin natura împrejurărilor, a fost totodată și una din primele victime ale persecuției iconoclaste declanșate de împăratul Leon al III-lea Isaurianul (717-741), fiind depus din scaun și exilat.[177]

Deși a debutat subreptice, ca un complot inițiat în palat, iconoclasmul nu l-a găsit fără replică pe venerabilul patriarh, acesta fiind în tinerețe, unul din organizatorii și participanții activi la lucrările Sinodului Quini-Sext (691-92), unde

[175] Dură,"Teologia icoanelor", p.69.

[176] Desconsiderarea artelor 'fizice' (implicând efortul) ca *sordide* la scriitorii antici și în special la Cicero (Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol.I, p.448) dar și la iconoclaștii întruniți la sinodul de la Hieria (Hefele-Leclercq,*Conciles*, vol.III, pt.II, p.698-700), spre diferență de valorizarea artei și artistului la autorii creștini începând cu apologeții (Bîcikov, *Estetica*, p.224s.) și părinți ai Bisericii ca Sf. Atanasie (Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol.II, p.33,39). Pe de altă parte, este greu de admis ca monahul zugrav Lazăr —iconodul crunt persecutat sub împăratul Theofil, căruia i se atribuie monumentalul mozaic al Maicii Domnului Platytera din absida Sfintei Sophia— să fi resimțit ca restrictiv canonul în discuție, ci dimpotrivă. Dacă problema s-ar pune ca amputare a inițiativei artistului, atunci considerând lucrurile din celălalt punct de vedere ar însemna să acceptăm frustrarea Părinților că nu știu zugrăvi icoane, ceea ce ar constitui o neavenită confuzie a darurilor specifice.

[177] Pentru contribuția la teologia icoanelor a fost anatematizat după moartea sa de sinodul iconoclast de la Hieria (753-54), ereticii iconomahi arzându-i scrierile teologice.

s-au elaborat, între altele, şi canoane de o importanţă decisivă pentru iconografia creştină. În spiritul doctrinei canonice a Sinodului Trulan aşadar, Patriarhul Gherman respinge acuzaţia de idolatrie proferată de iniţiatorii iconoclasmului la adresa creştinilor, aducând argumente pertinente pentru legitimitatea iconografiei.[178]

Icoana este întemeiată întâi de toate în Întruparea Fiului şi se înscrie prin urmare în "sfatul binevoitor" al Tatălui şi al Duhului Sfânt, adică în planul intratrinitar veşnic al Iconomiei mântuirii. Dintru început aşadar, odată cu prima luare de poziţie ortodoxă în disputa cu iconoclaştii, problematica transcende cultul icoanelor pur şi simplu, pentru a iniţia de fapt, edificarea *in nuce*, a unei teologii a icoanei (iconologia).

Dată fiind inconsistenţa de principiu a acuzaţiei de idolatrie, Sf. Gherman se preocupă mai mult de întemeierea "vredniciei" icoanelor într-o perspectivă mai largă, ce depăşeşte cadrul strict al cultului, vizând temeiurile credinţei înseşi dar şi proiecţia lor în iconografie: "când Însuşi Fiul...a binevoit să se facă om după sfatul binevoitor al Tatălui şi al Sfântului Duh, noi desenăm chipul înfăţişării Sale omeneşti după trup şi nu Dumnezeirea Sa neapropiată şi nevăzută".

Debutul prudent al doctrinei iconofile se vădeşte în afirmaţia după care "noi desenăm chipul înfăţişării omeneşti "(a Fiului), deoarece Sf. Ioan Damaschin va arăta mai apoi că în icoane înfăţişăm de fapt "chipul văzut al Dumnezeirii", pentru ca, în final, Sf.Teodor Studitul să demonstreze că în ele se circumscrie în realitate Ipostasul teandric, divino-uman al Fiului.[179]

Sf.Gherman procedează deci "iconomic" în formulările sale, din raţiuni de oportunitate, având în vedere pe de o parte circumstanţele date, iar pe de alta stadiul incipient al teologiei icoanei, dar, în fond, afirmaţiile sunt fără echivoc. Dacă icoana se întemeiază în planul din veci al Iconomiei divine privind mântuirea noastră, "sfat binevoitor" care a condus la întruparea de bună voie a Fiului şi asumarea "înfăţişării omeneşti", atunci este cu putinţă să I se zugrăvească icoane, "după trup", iar nu ale Dumnezeirii Sale înseşi, "neapropiată şi nevăzută".

În respectivul stadiu al disputei, patriarhul iconofil defineşte cu modestie rostul icoanelor, precum urmează: "căci ne simţim îndemnaţi să înfăţişăm ceea ce constituie credinţa noastră", dând glas astfel vechiului imbold care a stat la baza artei paleocreştine şi care se regăseşte ca atare şi în canonul 82 al Sinodului Trulan (691-92), la elaborarea căruia, aşa cum s-a menţionat, Sf. Gherman a luat parte. Între timp, însă, iconografia depăşise nivelul paleocreştin, aşazicând, al iniţiativei

[178] "Nu pentru îndepărtarea de cultul desăvârşit al lui Dumnezeu îngăduim noi facerea de icoane din ceară şi culori...Dar când Însuşi Fiul Cel Unul Născut care este din sânul Tatălui a binevoit să se facă om după sfatul binevoitor al Tatălui şi al Sfântului Duh, noi desenăm chipul înfăţişării Sale omeneşti după trup şi nu dumnezeirea Sa neapropiată şi nevăzută. Căci ne simţim îndemnaţi să înfăţişăm ceea ce constituie credinţa noastră...Pe temeiul acestei credinţe nezdruncinate în El, noi reprezentăm înfăţişarea Sfântului Său Trup pe icoane şi le venerăm pe acestea şi le cinstim cu închinăciunea cuvenită..." (Mansi, XIII, c.101AC; cf. Schonborn, *Icone du Christ*, p.181-82.

[179] Infra.

personale, iar cultul icoanelor luase o deosebită amploare, ale cărei forme exterioare se puteau învecina uneori cu abuzul.[180]

Obiectul iconologiei şi al iconografiei este prin urmare şi obiectul credinţei, dar al credinţei Bisericii, ansamblul doctrinar ca atare şi în primul rând soteriologia, învăţătura despre mântuire şi Mântuitor. În ultimă instanţă, Mântuitorul Hristos Însuşi ca Iconomie întrupată (ενσαρκομενη οικονομια) constituie obiectul iconografiei, aceasta din urmă nefiind altceva decât întruchipare a Iconomiei.

De aici şi diferenţa de cinstire care decurge din statutul ontologic diferit: icoanei i se aduce cultul cuvenit unei existenţe de ordin secund, nu de sine, ci "prin reflex". Şi patriarhul iconofil conchide: "Pe temeiul acestei credinţe nezdruncinate în El, noi reprezentăm înfăţişarea Sfântului SăuTrup pe icoane şi le venerăm pe acestea şi le cinstim cu închinăciunea cuvenită". Această sintagmă, "închinăciunea cuvenită" (τιμητικη προσκυνησισ), ce va reveni ca un adevărat leit-motiv pe parcursul disputelor ulterioare, vrea să precizeze în mod expres că venerarea icoanelor nu înseamnă adorare şi nu se confundă cu cinstirea cuvenită obiectului (prototipului) însuşi al icoanelor: Dumnezeu.[181]

Sunt de reţinut ,deci, din această cea dintâi contribuţie teologică iconofilă din disputa cu privire la icoane, în primul rând întemeierea tradiţional soteriologică a icoanei (şi icoanelor) în Iconomia mântuirii şi anume într-o dublă ipostază: aceea de consecinţă logică (şi onto-logică) a Întrupării, dar şi de postulat, dacă nu de argument chiar, al realităţii întrupării şi totodată al unirii ipostatice.[182]

Pe de altă parte, s-a constatat că, folosind în expresia "înfăţişarea figurată pe icoane" etimonul χαρασσειν = gravare, Sf.Gherman se încadrează într-o tradiţie a terminologiei dogmatice identificabilă în teologia trinitară a Capadocienilor, îndeosebi la Sf.Grigorie de Nyssa, precum şi în hristologia Sinoadelor, de pildă la Sf.Maxim Mărturisitorul, deoarece în context iconologic

---

[180] Icoanele *acheiropoitai* erau purtate de armatele bizantine în războaiele contra perşilor precum odinioară *labarum*-ul constantinian (Grabar, *Iconoclasmul*, p.65); dar în mediile populare, tot mai frecvent, icoanele erau luate ca însoţitor în călătorii ori lăsate să păzească locuinţa; anumite icoane portabile serveau drept naşi la botez, iar din altele erau folosite fărâme care se puneau în potirul euharistic etc. (Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.189s; cf. Schonborn, *Icone du Christ*, p.154-55).

[181] Deşi atât Sf.Ioan Damaschin cât şi Sinodul al VII-lea Ecumenic au preluat şi adâncit această necesară distincţie privind cultul icoanelor, nu este mai puţin adevărat că nefericita confuzie între *adorare* (datorată numai lui Dumnezeu) şi *venerare* (acordată sfinţilor şi prin extensie, obiectelor sacre) a persistat în mediile bisericeşti occidentale, ducând de pildă la dezicerea , începând cu sinodul teologilor carolingieni de la Frankfurt(797), de esenţa hotărârilor sinodului al VII-lea; confuzia termenilor poate fi urmărită până la un Augustin, care menţionează (în *De moribus ecclesiae catholicae* I,34) drept *sepulchrorum et picturarum adoratores*, pe unii creştini care cinsteau -într-un mod mai deosebit probabil- mormintele martirice (*PL* XXXII, c.1342); cf. Grabar, *Iconoclasmul*, p.35.

[182] Aşa cum vor înţelege şi afirma în continuare teologii iconofili posteriori, Nichifor Patriarhul şi Theodor Studitul (Stăniloaie, "Hristologie şi iconologie", p.37, 51-53).

χαρασσειν, pe lângă sensul etimologic inițial (concret artizanal), actualizează, de fapt, întreaga bogăție de sensuri, încărcătura teologică acumulată între timp de εικων = chip.[183]

În această ordine de idei și, nu în ultimul rând, este de remarcat că, asemeni altor teologi amintiți pe parcursul prezentei lucrări, precum Clement Alexandrinul, Dionisie Pseudo-Areopagitul, Chiril al Alexandriei ș.a., Sf. Gherman se referă la fenomenul artei iconografice în perfectă cunoștință de cauză, după cum o arată nu numai preferința (și stăpânirea) unei terminologii specifice, dar și anumite "indiscreții" așazicând, ținând de purul meșteșug, precum "facerea icoanelor din ceară și culori" din care se poate deduce că zugravii timpului practicau încă (sec.VIII) străvechea tehnică a encausticii, în care se folosea ca liant al pigmenților ceara încălzită.

Manifestările iconoclaste îmbracă, odată cu trecerea timpului, pe lîngă măsurile administrativ-punitive inițiale, și pretenții de teologie, astfel că replica iconofilă abordează de-acum o problematică de fond, aflându-și un purtător de cuvânt avizat în persoana și opera Sf. Ioan Damaschinul.[184]

Cel dintâi mare teolog al icoanelor purcede dintru început, cum era și firesc la o sistematizare a problematicii iconologice mai întâi, prin degajarea sensurilor etimologice și stabilirea unui set de definiții parțiale, care să-i permită apoi definirea cuprinzătoare din punct de vedere dogmatic a *icoanei* (chip) și a *icoanelor* (obiecte de cult).[185]

---

[183] Schonborn, *Icone du Christ*, p.183-84.

[184] Între scrierile Sf. Ioan Damaschinul dedicate icoanelor se numără trei apologii, mai multe epistole către împărații iconoclaști, precum și un dialog împotriva iconomahilor (*PG* XCIV); ed. critică B.Kotter, *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, t.III, *Contra imaginum calumniatores orationes tres* în *PTS*, vol.XVII (Berlin-New York 1975); trad.rom. D.Fecioru.

[185] Această sistematizare este redată de o manieră sintetică de D.Fecioru, traducător și cercetător al operei damaschiniene în "Teologia icoanei la Sf. Ioan Damaschin", în *Ort* XXXIV (1982), nr.1, p.29s, precum urmează: "Icoana este o asemănare, un model, o întipăritură a cuiva, care arată în ea pe cel înfățișat "dar "nu seamănă în totul cu originalul"; totodată "orice icoană scoate la iveală și arată ceea ce nu se vede" (*PG* t.94, c.1337AB). "Primul fel de icoană este icoana naturală. Spre ex. fiul cuiva este icoana naturală a aceluia care l-a născut. Dar icoana naturală prin excelență este Fiul lui Dumnezeu care poartă în întregime în El Însuși pe Tatăl... Al doilea fel de icoană este ideia, care se găsește în Dumnezeu, despre cele ce vor fi, adică despre sfatul Lui cel mai înainte de toți vecii... Al treilea fel de icoană este cel prin poziție sau imitare, spre ex. omul. Acesta prin fire este om, dar prin poziție (θεσει) și imitare (μιμησει) este icoana Dumnezeirii...Al patrulea fel de icoană este acela prin care înfățișăm, în scris sau prin chipuri, cele nevăzute și necorporale, din cauza neputinței noastre de a înțelege cele necorporale în afară de corpuri și fără o analogie cu lucrurile care ne cad sub simțuri... Al cincilea fel de icoană este cel ce înfățișează și schițează mai dinainte cele viitoare, pe care azi l-am numi tip sau simbol. Al șaselea fel de icoană este cel făcut spre aducerea aminte a faptelor întâmplate, a minunilor, a virtuților...Acest fel de icoană, icoană în sensul restrâns al cuvântului, este de două feluri: primul, când înfățișăm cele petrecute prin scris, pentru ca, prin citire, oamenii să ia cunoștință de ele, de

Este un început de exersare a teologiei în domeniul estetic, demers deosebit de dificil, lucru vizibil în formularea prudentă, cumulativă a definiţiilor. "Icoana este o asemănare, un model, o întipăritură a cuiva, care arată în ea pe cel ce este înfăţişat" arată mai întâi Sf. Ioan, urmând în abordarea acestui aspect concret Sfinţilor Atanasie cel Mare şi Vasile cel Mare, după care adaugă îndată un corectiv în spiritul lui Dionisie Pseudo-Areopagitul: "nu seamănă în totul cu originalul", pentru ca apoi să-i extindă domeniul de referinţă în conceptualul pur: "în acelaşi timp orice icoană scoate la iveală şi arată ceea ce nu se vede".

Pornind de la motivarea necesităţii icoanei şi icoanelor ca decurgând din îngrădirea naturală proprie firii omeneşti, limitată spaţial şi temporal, dar înzestrată în acelaşi timp cu putinţa transcenderii acestei condiţii, Sf. Ioan sugerează că revine acestora, între altele, să mijlocească această transcendere. După ce precizează mai îndeaproape termenii definirii în sens larg a noţiunii de icoană (εικων), pornind de la accepţiunile verbale, identificabile ca fiind în număr de şase, ale acesteia, ca tot atâtea definiţii sau mai exact aspecte definitorii ale uneia şi aceleiaşi realităţi (fenomenologii), el purcede la ierarhizarea acestor şase feluri de icoană, stabilind o scară ce începe cu "icoana naturală prin excelenţă" — care este Fiul lui Dumnezeu— şi sfârşeşte cu icoana "în sens restrâns", "când zugrăvim chipurile" (persoanelor) sfinte.

Icoana naturală este definită prin relaţia de filiaţie: orice fiu este icoana naturală a tatălui său; "dar icoana naturală prin excelenţă este Fiul lui Dumnezeu care poartă în întregime în El însuşi pe Tatăl". Prin urmare, dacă în spiritul iconologiei biblice a Vechiului Testament şi mai ales potrivit referatului creaţiei, noţiunea de icoană era ilustrată "prin excelenţă" de om, făcut "după chipul lui Dumnezeu" (καθ'ικωνα) şi cu posibilitatea asemănării, în iconologia nou-testamentară, icoana desăvârşită, "icoana prin excelenţă" —cum spune teologul ~~iconofil— este, în perspectivă intra-trinitară, Însuşi Fiul lui Dumnezeu, care are~~ mai mult decât asemănarea (la care şi omul este chemat să ajungă), are în mod deplin consubstanţialitatea cu Tatăl. Este o definire la limită (de sus) a icoanei, în care aceasta tinde a se transcende pe sine, pentru a se subsuma (şi sublima) într-o realitate de ordin (ontologic) diferit: este apofaza icoanei.

Din punct de vedere estetic, icoana se defineşte relaţional, ca legătură expresivă (sau de exprimare) între doi termeni, aflaţi pe o scală de apropiere sau de depărtare foarte întinsă, de la disparitate, la cvasi-identitate: extremele acestei scale anulează icoana ca atare: o disparitate totală face fără sens alăturarea termenilor, iar identitatea desfiinţează intervalul, relaţia expresivă însăşi. Dar identitatea de substanţă între Tatăl şi Fiul nu anulează relaţia iconică menţionată, întrucât distincţia ipostatică păstrează diferenţa personală şi salvează odată cu aceasta relaţia iconică. Fiul este cu adevărat Dumnezeu, fără să se confunde cu Tatăl: "El *este* ceea ce exprimă, adică Dumnezeu, dar El *nu este* Cel pe care-L

~~ex.: tablele date lui Moise în Vechiul Testament. Al doilea fel, când zugrăvim chipurile bărbaţilor~~ virtuoşi şi sfinţi". Cf. Schonborn, *Icone du Christ*, p.192s.

exprimă, adică Tatăl".[186] Or, numai în virtutea acestui *este* (de o Dumnezeire) şi *nu este* (acelaşi Ipostas) se poate vorbi de relaţie *iconică*, pe de o parte şi poate dobândi Icoana chiar o anume consistenţă ontologică, pe de altă parte, prin simetrie cu principiul *omotimiei* avansat de Sf.Atanasie, aplicat de Capadocieni şi enunţat ca atare în Simbolul de credinţă, pentru a defini relaţia intratrinitară privitoare la Duhul Sfânt. In plan trinitar, prin urmare, relaţia iconică şi principiul omotimiei au semnificaţia cea mai adâncă, fiind, adică, *alte modalităţi* de a statua aceeaşi realitate: deofiinţimea, chiar dacă oarecum *figurat*, totuşi cu aceeaşi tărie afirmativă, aceeą de *a institui*.

După icoana naturală —ilustrată prin relaţia filiaţiei divine intratrinitare— urmează, ca vrednicie ierarhică, "Ideea care se găseşte în Dumnezeu despre cele ce vor fi, adică despre sfatul Lui cel mai înainte de toţi vecii", cu alte cuvinte planul dumnezeiesc veşnic privind mântuirea lumii sau, într-un cuvânt, *oikonòmia*. E de reţinut mai întâi că Sf. Ioan nu spune Ideea sau Sfatul, ci Ideea despre Sfatul (veşnic), pe care o numeşte "al doilea fel de icoană"; dacă οικονομια este Sfatul (planul) intratrinitar privind crearea şi mântuirea lumii, Ideia despre acest Sfat este asimilată de teologul iconofil cu Icoana acestui Sfat, adică întemeiază expresia Iconomiei în sfera viziunii —ajutat etimologic de geniul limbii greceşti—[187] încât să se poată vorbi despre o Icoană a Iconomiei mântuirii: η τησ καθ'μασ οικονομιασ εικων sau o Iconomie a mântuirii *historiata*, tot în spiritul limbii greceşti de fapt, pentru care ιστορε(υ)ω înseamnă, între altele, şi a zugrăvi.

În această ordine de idei, calificarea Ideii oikonomice în sfera expresivităţii iconice (după ce capacitatea de expresie a acesteia fusese întemeiată relaţional în plan intratrinitar) deschide perspective cu totul deosebite Icoanei şi iconografiei totodată, ca sistem coerent, programatic de teme-icoane articulate astfel încât să ilustreze, de o manieră historiată (la propriu şi la figurat), în desfăşurare, Iconomia mântuirii.

Dar pentru ca Sf. Ioan Damaschinul să poată vorbi despre Icoană în termeni de viziune, de perspectivă eikonică asupra oikonomiei trebuia ca evoluţia acesteia şi a iconografiei înseşi să poată susţine un atare demers. Or, vastele cicluri biblice şi chiar martirice se alăturaseră de-acum pe pereţi bisericilor, vizualizând iconomia mântuirii în plină desfăşurare şi conferind substanţă şi argumente teologiei, respectiv teologilor Icoanei.[188]

Un fel deosebit de icoană, cel de al treilea după Sf. Ioan şi pe care teologia biblică şi patristică îl defineşte prin termenul de *chip*, se referă la om. "Acesta prin fire este om, dar prin poziţie şi imitare este chip (εικων) al dumnezeirii".[189] Aici,

---

[186] "Il est ce qu'Il exprime, a savoir Dieu, mais Il n'est pas celui qu'Il exprime, a savoir le Pere" (Balthasar, *La Gloire et la Croix*, vol.I, p.174).

[187] Din radicalul -ιδ- : ειδοσ – idee şi ιδειν – a vedea.

[188] Supra, n.10.

[189] Aici (εν)θεσει = (prin) punere, poziţie,i.e. (prin) convenţie (în plan estetic).

θεσει şi μιμησει sunt corective introduse de teolog cu rostul unei precise şi necesare delimitări: dacă Fiul lui Dumnezeu este εικων του Θεου του αορατου (Col.1,15) sau θεοσεωσ εικων, la propriul dumnezeirii, omul este chip al dumnezeirii la propriul icoanei, aşazicând, în sens iconic propriuzis, printr-o altă modalitate de instituire (*thesei*) şi într-un alt registru existenţial (*mimesei*) adică, în ultimă instanţă, prin convenţie, respectiv în copie. De aceea, limitele omului sunt solidare totodată cu cele ale icoanei şi, în general, ale iconicului ca modalitate de fiinţare şi abia începând de aici sensul icoanei la Sf. Ioan Damaschin se restrânge la domeniul său propriu de definiţie.

În această ordine de idei, el enumeră în continuare al patrulea rang al accepţiunilor noţiunii de icoană, "acela prin care înfăţişăm, în scris sau prin chipuri, cele nevăzute şi necorporale"; αορατοσ şi ασωματοι sunt denumiri generice pentru Dumnezeu şi respectiv Îngeri, încât este de presupus că teologul se referă aici la reprezentările (literare sau plastice) treimice şi îngereşti în care este operant într-adevăr principiul analogiei.

Totodată, precizând mobilul recurgerii la reprezentarea figurativă a celor nevăzute ca fiind "din cauza neputinţei noastre de a înţelege cele necorporale în afară de corpuri şi fără o analogie cu lucrurile ce ne cad sub simţuri", Sf. Ioan valorifică aici enunţurile privind reflectarea inteligibilului prin intermediul sensibilului, formulate de Dionisie Pseudo-Areopagitul şi Sf. Maxim Mărturisitorul.[190] Este domeniul dionisian al "iluminărilor sfinte", descoperite "prin mijlocirea vălurilor sfinte", al "viziunilor cereşti" în virtutea cărora dumnezeirii "celei mai presus de nume" i s-au atribuit "chipuri sau forme omeneşti... ca şi cum ar avea ochi, urechi, faţă, mâini, aripi"(*DN* I,4), sunt de adăugat, desigur, şi detaliile 'ermineutice' din *Ierarhia cerească* privitoare la înfăţişarea Îngerilor.[191]

Se pune, însă, întrebarea în ce măsură în această categorie a reprezentărilor treimice (ale dumnezeirii) intră şi reprezentările persoanelor Sfintei Treimi luate separat. Or, la acea dată nu se cunosc reprezentări personale *figurative* ale Tatălui sau Duhului Sfânt în afara reprezentărilor treimice (e.g.*Sarcofagul dogmatic* ori mozaicurile de la San Vitale), ci numai reprezentări simbolice; pe de altă parte, la Sinodul al VI-lea Ecumenic (Constantinopol, 680), la iniţiativa arhiepiscopului Ioan al Efesului s-a discutat şi despre icoane şi s-a conchis că nu este posibilă figurarea lui Dumnezeu Tatăl.[192] Prin urmare, problema este dacă şi care anume reprezentări ale Mântuitorului se pot subsuma categoriei în discuţie. Cum Sf. Ioan Damaschinul are în vedere aici figurarea "celor nevăzute şi necorporale", este de la sine înţeles că nu pot intra în discuţie reprezentările biblico-istorice, de după întruparea Domnului, ci doar cele ideale sau atemporale (precum figurările

[190] Supra, subcapitolul 1.

[191] *CH* XV (*PG* III, c.337AB); trad.rom.cit. p.35s; cf. Balthasar, *La Gloire et la Croix*, vol.II, p.166.

[192] Infra.

reminiscente ale *Logosului divin* sub trăsăturile apolinice ale tipului alexandrin, ori cele mai târzii ale *Înțelepciunii divine - Sophia*, sau ale *Îngerului de Mare Sfat*) și, eventual, cele în care sub chipul Fiului este înfățișată de fapt Sf.Treime (*Înțelepciunea și-a zidit sieși casă*, sau *Crearea omului*, ori chiar *Pantocratorul*).

Al cincilea fel de icoană în accepțiunea generală și al doilea în ceea ce privește icoana propriuzisă include tipurile și simbolurile "ce înfățișează mai dinainte cele viitoare". Sf. Ioan încadrează precum se vede reprezentarea tipică și simbolică, îndată după cea figurală, a celor nevăzute și netrupești, dar înainte de figurarea persoanelor "virtuoase și sfinte" (ce vor constitui al șaselea fel de icoană).

Criteriul (sau criteriile) acestei ierarhizări nu poate fi decât cel al conținutului în primul rând, decurgând adică din vrednicia persoanei înfățișate: treimice, îngerești, omenești; pe de altă parte, din faptul că tipurile și simbolurile, deși se aplică mai ales primelor "vrednicii" (celor treimice în special) sunt clasificate, totuși, pe un loc secund, se poate întrevedea și un alt criteriu, de ordin formal, expresiv sau plastic, în ultimă instanță, care dă întâietate reprezentărilor figurale față de cele tipice/simbolice, în acord cu Canonul 82 al Sinodului Trulan din 691-92.[193]

Însfârșit, al șaselea fel de icoană (și ultimul) are ca rost și scop "aducerea aminte a faptelor întâmplate, a minunilor, a virtuților" și este, ca și cele de mai sus, de două feluri: "primul, când înfățișăm cele petrecute prin scris, pentru ca prin citire oamenii să ia cunoștință de ele, de ex. tablele lui Moise din Vechiul Testament; al doilea fel când zugrăvim chipurile bărbaților virtuoși și sfinți". Icoana "în sensul restrâns al cuvântului" are deci drept obiect anamneza evenimentelor și persoanelor sfinte, a istoriei mântuirii, fie în scris, prin piese (și opere) literare, fie plastic, prin piese (și monumente) iconografice.

În ceea ce privește posibilitatea concretă, efectivă a transpunerii iconografice, Sf. Ioan Damaschinul o consideră de la sine înțeleasă, deoarece, spune el, "este firesc să se poată înfățișa corpurile, ca unele care au forme, limite corporale și culoare" (*PG* XCIV, c.1344B); or, în virtutea întrupării Mântuitorului, se poate zugrăvi "icoana chipului văzut al lui Dumnezeu".[194] Un aspect al

---

[193] Infra.

[194] "Evident, atunci când vezi că Cel fără de trup, fără de formă, fără greutate și calșitate, fără de mărime din pricina superiorității firii Lui, *Cel care există în chipul lui Dumnezeu* (Fil II,6), *a luat chip de rob* (Fil II,7), prin această apropiere spre cantitate și calitate îmbrăcând chipul trupului, atunci zugrăvește-I icoana și așază, spre contemplare, pe Acela care a primit să fie văzut. Zugrăvește coborârea Lui fără nume, Nașterea Lui din Fecioară, Botezul în Iordan, Schimbarea la Față de pe Tabor, Patimile, mijlocitoarele nepătimirii, Moartea, Minunile -simboalele firii Lui Dumnezeiești, minuni făcute prin activitatea trupului dar cu ajutorul activității dumnezeiești; Crucea cea Mântuitoare, Înmormântarea, Învierea, Înălțarea la cer. Zugrăvește-le pe toate și cu cuvîntul și cu culorile. Nu te teme, nu te înfricoșa! Știu câte feluri de închinare există!" (*PG* XCIV, c.124oAB; Fecioru, "Teologia icoanelor", p.29).

chenozei Fiului lui Dumnezeu este şi acela de "a primi să fie văzut", "îmbrăcând chipul trupului", asumându-şi determinările "cantităţii şi calităţii" şi prin aceasta circumscrierea (περιγραφη) în limitele icoanei.[195]

Totodată, Sf. Ioan enumeră conţinutul tematic al programului iconografic oferit, nu atât de pictura murală, cât de icoanele (tâmplei?) timpului său, într-o ordine care face să se întrevadă criteriul liturgic operant de-acum în constituirea ciclului iconografic al praznicelor împărăteşti, începând cu Bunavestire şi sfârşind cu Înălţarea Domnului. Pe de altă parte el menţionează şi ciclurile mai vechi, al Patimilor şi respectiv al Minunilor, sintetizând astfel programul iconografic al bisericilor bizantine în perioada de trecere de la ciclurile de factură biblică — ilustrare a cărţilor canonice, dar şi a apocrifelor— la ciclul liturgic, care selectează aceleaşi teme biblice, dar restructurate compoziţional, conform adausurilor, clarificărilor, precizărilor etc., exegezelor omiletice şi cultice, orânduite în acelaşi timp şi conform calendarului liturgic.[196] Astfel, înşiruirea temelor la Sf. Ioan denotă chiar faptul acestei interferenţe, chiar dacă netranşată încă; dacă în mărturisirea Sf.Vasile cel Mare ordinea temelor era instituită de criteriul ierarhic, aici intervine şi criteriul liturgic, completând parcă, iconografia tâmplei cu ciclul *Praznicelor*.

Dar această alăturare peste timp (sec.IV-VIII) poate fi instructivă şi dintr-un alt punct de vedere: cei doi Părinţi ai Bisericii, teologi de mare profunzime şi strălucită expresie, mari predicatori (iar Sf. Ioan Damaschin şi mare imnograf), îndeamnă deopotrivă să se zugrăvească "şi cu cuvântul şi cu culorile", atât mărturisitorii credinţei (martirul Varlaam, la Sf.Vasile), cât şi tainele acesteia (Transfigurarea Domnului, la Sf. Ioan). Or, apelul neechivoc la măiestria zugravilor al acestor doi autori patristici, ei înşişi maeştri ai elocinţei sacre, instituie încăodată "meşteşugul zugrăviei" în demnitatea (dar şi în exigenţele) ce-i conferă calitatea de instrument al revelaţiei, complementar cuvântului aghiografilor, în echivalarea mesajului evanghelic.[197]

În lumina acestor exigenţe reclamate de noua "vrednicie" a Icoanei se întrevăd dealtminteri sensul şi totodată măsura ascensiunii acesteia între secolele IV-VIII: de la îndemnul Sf.Vasile de a zugrăvi icoana martirului Varlaam, la

[195] Acest aspect va fi aprofundat ulterior de teologii iconofili şi în special de Sf. Theodor Studitul (Stăniloae, "Hristologie şi iconologie", p.24, 29s).

[196] A se vedea în evoluţia compoziţiei icoanei Naşterii Domnului interferenţele imnografice (condacul "Fecioara astăzi..." al lui Roman Melodul) şi chiar omiletice (Sf. Grigorie de Nazianz) filtrate prin catavasiile Praznicului: "Hristos se naşte, slăviţi-L, Hristos din ceruri, întâmpinaţi-L, Hristos pe pământ..." etc.; cf. în acest sens compoziţia primară a icoanei din sec.VI a Naşterii de pe Relicvarul din Sancta Sanctorum - Lateran (studiu şi reproducere la Nyssen, *Începuturile PB*, p.81s) şi compoziţia aceleiaşi teme, descrisă de Erminie şi ilustrată în iconografia ulterioară bizantină, post- şi neo-bizantină.

[197] Sf. Ioan Damaschin (*Imag.*I) este explicit în afirmarea acestei echivalenţe atunci când îndeamnă să i se explice unui neştiutor tainele credinţei ortodoxe introducându-l simplu în biserică şi arătându-i "norul de mărturii" al icoanelor zugrăvite înlăuntrul locaşului.

îndemnul Sf. Ioan de a zugrăvi *Transfigurarea Domnului*, portretul de inspiratie istorică tinde să se sublimeze în icoană, spre a înfățișa "chipul văzut al dumnezeirii", împărtășindu-se, atât cât este cu putință, din lumina Taborului și integrându-se, astfel, în ordinea Harului. Această ascensiune a icoanei, în răstimpul dintre primul și ultimul Sinod Ecumenic, instituie Icoana în chiar miezul Tradiției Bisericii, printr-un proces care transformă demersul iconologic propriuzis în demers ermineutic, de formulare sentențială și codificare chiar a teologiei Icoanei.

IV. Hermeneutica bizantină

Introducere

Hermeneutica, dimensiune esențială a spiritualității bizantine, reprezentată de genuri literare consacrate precum *omilia*, *mistagogia* ori *comentariul liturgic*, este ilustrată nu mai puțin și de *ecfraze* — descrieri (εκφρασεισ) de biserici, care fac, precum s-a putut constata, gloria literaturii și artei monumentale bizantine, deopotrivă.

Acestea reprezintă documente de un deosebit interes în încercarea de reconstituire a erminiei bizantine, întrucât reflectă, chiar dacă *avant la lettre*, uneori, aplicabilitatea principiilor teologice și a normelor canonice de ordin general, așa cum s-au evidențiat ele pe parcursul prezentei lucrări, la realitatea concretă a monumentelor.

Unul din leit-motivele tuturor acestor descrieri, începând cu cele mai timpurii chiar, îl constituie menționarea simbolismului locașurilor respective, ca de pildă în relatările lui Procopiu despre Sf. Sofia din Constantinopol și alte edificii din timpul împăratului Iustinian.[198]

Or, dacă se are în vedere faptul că decorarea interioară a locașurilor de cult a fost concepută în conformitate cu un program (iconografic) destinat să ilustreze și chiar să potențeze acest simbolism, atunci iese cu atât mai mult în evidență importanța altei specii literare, aceea a *comentariilor liturgice* —dedicată în mare măsură tâlcuirii acestui simbolism— pentru iconografie în general și pentru erminie în special, datorită, pe de o parte, similitudinii esențiale, funciare a demersului ermineutic luat ca atare, iar pe de alta, impactului necesităților de ordin liturgic asupra spațiului eclesial —arhitectură și iconografie— impact verificat în întreaga istorie a artei monumentale bisericești.

Încă în secolul al VI-lea, în timpul lui Iustinian, perfecta articulare a decorului mozaical de la San Vitale din Ravenna putea induce impresia că arhitectul a creat spațiul de parcă ar fi fost ghidat de viziunea precisă a amplasării viitoarelor mozaicuri;[199] cu atât mai mult după triumful Ortodoxiei (icoanelor) și implicit al curentului monastic în viața Bisericii, odată cu afirmarea spiritualității (monastice) liturgice și datorită mai strânsei îngemănări cu Liturghia, iconografia influențează evoluția arhitecturii, determinând de o manieră evidentă configurarea spațiului eclezial.

O indicație clară în acest sens este dată de constatarea, neașteptată, oarecum, a faptului că, pe parcursul crizei iconoclaste, s-a produs stagnarea nu numai a iconografiei, ci și a arhitecturii bisericești. Promovarea exclusivă a ornamenticii și în general a decorului non-figurativ, lipsa, așadar, a unui program

---

[198] Stăniloaie, *Spiritualitate și comuniune*, p.39-40.
[199] Kitzinger, *Byz.Art*, p.83.

iconografic care să se articuleze coerent cu arhitectura, a privat-o pe aceasta din urmă de una din rațiunile esențiale de a subzista și a generat, prin urmare, o stagnare, echivalentă, de fapt, cu involuția.[200] Ascunderea picturii sub tencuieli sau distrugerea ei pur și simplu, înlocuirea mozaicurilor figurative tradiționale cu monotonia unui decor ornamental repetitiv, impersonal, mecanic, așazicând, preocuparea fiind acum nu aceea de a configura, dintr-o bogăție de teme, un program, ci de a umple cu ceva "deșertul" unor suprafețe vaste, a condus în mod necesar, odată cu lipsa funcționalității iconografice —în ordinea simbolului, desigur— la restrângerea motivației în general a acestor spații și de aici la stagnare și involuție.

S-a impus, în această ordine de idei, constatarea că, la începuturile sale, configurația spațiului eclezial creștin s-a putut realiza la nivelul și cu mijloacele oferite de practica obișnuită a construcțiilor domestice în ambianța mediteraneană, pentru ca, mai târziu, pe măsura constituirii și dezvoltării comunităților, să se poată construi locașuri anume, după modelul oferit nu de templele păgâne, ci de *basilica forensis*, și aceasta deoarece spațiul era menit să adăpostească, nu ritualuri inițiatice, misterii, ci o slujire publică, λειτουργια.

Este esențial faptul că, dintru început, a operat efectiv această opțiune clară privind conținutul —oficiul divin public— ce s-a răsfrânt apoi asupra formei: configurația spațială a sinaxei, întâi la nivelul structurării ierarhice riguroase a masei întrunite, oficianți și asistență, și, de aici, la nivelul "arhitecturării" spațiului însuși, cu absidă, nave (colaterali), nartex, atrium etc.[201]

Odată cu domnia lui Constantin cel Mare, arhitectura creștină și cea aulică se îngemănează în planul bazilical, nu neapărat în sensul că "bazilica creștină era replica sălii tronului", [202] ci mai degrabă în sensul unei reciproce determinări, în ordine artistică și materială din latura imperială, iar în ordine conceptuală, simbolică, din cea ecleziastică.

Confirmarea este oferită întâi de faptul că Iulian Apostatul a încercat reformarea cultului, și mai ales a templului păgân, nu după modelul palatin, ci ecleziastic (creștin);[203] și, în al doilea rând, de împrejurarea că, de la un timp, arhitectura religioasă este cea care oferă prototipuri celei oficiale, imperiale. Celebrul chrysotriclinium edificat de urmașii lui Iustinian, Iustin II și Tiberiu, "reproducea, aproape în fiece amănunt, planul și structura" unor biserici iustiniene ca Sfinții Serghie și Vah (Constantinopol) și San Vitale (Ravenna), dispoziție

---

[200] În sec. al VIII-lea arhitectura iconoclastă se menține la stadiul sec. al VI-lea în cazul vechii bazilicii constantinopolitane Sf.Irina (Vătășianu, *Ist. artei*, vol.I, p.151).

[201] Supra, cap.I ,2; cf. Braniște, *Liturgica*, p.302-303.

[202] Cf. Haussig, *Histoire CB*, p.210.

[203] "El organiză clerul păgân după modelul ierarhiei Bisericii creștine. Interiorul templelor păgâne fu împodobit imitându-se edificiile creștine"(Vasiliev, *Histoire*, vol.I, p.90).

spațială ce va fi preluată ulterior (după 800) și de capela palatină a lui Carol cel Mare de la Aix-la-Chapelle (Aachen).[204]

Mai mult, dacă se ia în considerare și faptul că amintitele locașuri iusitiniene își au, la rîndul lor, modelul într-un edificiu constantinian, Octogonul sau Biserica Mare a Antiohiei, se poate conchide cu ușurință, de nu asupra preeminenței prototipice a edificiilor ecleziastice, atunci măcar asupra unui raport de îngemănare mai nuanțat, cel puțin până la criza iconoclastă, între arhitectura religioasă și cea civilă. Or, tocmai echilibrul acestui *statu quo* a fost rupt de împărații iconoclaști (isaurieni, chazari sau amorieni), cu consecințe evidente pentru ambele domenii: ecleziastic și palatin.

Lipsită, paradoxal, de "suportul" simbolicii iconografice tradiționale, arhitectura bisericească va trebui să asimileze, prin intermediul arhitecturii aulice, imperiale, soluții constructive și trăsături stilistice de inspirație orientală, islamică, adoptate de împăratul Theofil, de pildă, sancționat —între altele și pentru aceasta— de contemporani cu apelativul de "σαρακηνοφρων".[205]

El a construit în 838 faimosul edificiu triconc (τρικογχοσ) în incinta Palatului Imperial, triplând, în virtutea tradiționalului simbolism al concăi absidiale ca spațiu triumfal de glorificare, amplasamentul ceremonial al tronurilor, după numărul membrilor familiei imperiale înfățișați onorurilor publice: împărat, împărăteasă, moștenitorul tronului. Inovația constă aici în adaptarea, la ceremonialul imperial, a simbolismului consacrat edificiului triconc, edificiu având o tradiție mult anterioară, cu exemplare cunoscute și studiate atât în Orientul creștin cât și în Balcani, de nu ar fi de amintit decât altarul triconc realizat de meșterii lui Iustininan la bazilica Nașterii din Betleem, ori de așa-numita *Biserică roșie* de la Peruștița, între multe altele.[206]

Este, de fapt, vorba de un vechi reflex în arhitectură al prestigiului cultic al Sf. Cruci, semn care, așa cum s-a arătat pe parcursul prezentei lucrări, a inspirat dintotdeauna și permanent pe artiștii creștini și care se regăsește frecvent atât în planul cât și în elevația multor edificii creștine. Arhitecții lui Theofil au readus în prim-plan acest tip de edificiu în beneficiul cultului imperial, nu fără legătură, poate, cu aceeași cinstire a Sf. Cruci, practicată ostentativ însă de iconoclaști cu intenția conservării unei aparențe măcar, de legitimitate de ordin divin.

Efortul întreprins și soluțiile constructive reactualizate astfel s-au dovedit fertile pentru evoluția ulterioară a arhitecturii ecleziastice, chiar dacă n-au făcut din triconc-ul lui Teofil un adevărat prototip, ci un punct median, de interferență. Valoare de prototip posedă, mai degrabă, edificiul cu adevărat înnoitor care i-a

---

[204] Haussig, *Histoire CB*, p.210.

[205] S-a avansat și părerea că arhitectura eclesiastică ar fi adoptat structurile palatului imperial întrucât -sub iconoclaști-doar acolo s-ar fi putut produce o evoluție (Haussig, *Histoire CB*, p.211); rămâne oricum de reținut faptul stagnării arhitecturii eclesiastice în lipsa impulsului dat de iconografie.

[206] Supra, cap.II,3.

succedat, după mai puțin de jumătate de veac, în incinta aceluiași Palat imperial, anume Biserica înălțată de împăratul Vasile I Macedoneanul, pe drept cuvânt numită de contemporani "cea Nouă" (Νεα).[207]

Ambele edificii întruneau caracteristica esențială de a sprijini cupola pe patru coloane, adevărata noutate constituindu-o faptul că la biserica *Nea* cupola nu se mai sprijinea direct pe coloane, ci indirect, prin intermediul unui alt element constructiv, *tamburul*, ce va cunoaște, în variantă cilindrică sau poligonală, o prodigioasă carieră în arhitectura ecleziastică, făcând din edificiul lui Vasile Macedoneanul prototipul bisericilor bizantine din veacurile următoare.[208] Pe de altă parte, față de dispunerea trilaterală a absidelor în cazul triconc-ului lui Teofil, la *Nea* împăratului Vasile I o altă noutate o constituia alinierea pe o singură latură (de răsărit) a celor trei abside, cele laterale mai mici, cu rost de anexe (Proscomidiar, respectiv Diaconicon), încadrând coliniar absida principală, *Ierateion*-ul, care adăpostea Sf. Masă și "cele ale sfințeniei".

Soluția coloanelor la arcurile mari (maestre) și a semicalotelor absidelor laterale pentru susținerea tamburului turlei, precum și articularea mult mai degajată a interiorului, vor avea consecințe extrem de importante în viitor, între care constituirea unui amplu spațiu liber în centrul naosului, apoi crearea și expunerea într-o iluminare mult mai avantajoasă a unor noi și întinse suprafețe curbe (în interiorul turlei), destinate unor programe iconografice coerente și predestinate, parcă, mozaicurilor, în fine înlesnirea participării asistenței mai îndeaproape la actele liturgice săvârșite de regulă în Naos, ca și reverberarea mult mai sugestivă a cântului liturgic.[209]

Pentru tema care interesează lucrarea de față sunt de remarcat desigur acele consecințe care se manifestă în ordinea privitoare la evoluția iconografiei. Supra-înălțarea cupolei cu ajutorul tamburului (ce poate căpăta uneori o înălțime considerabilă) sporește substanțial posibilitatea iluminării interiorului naosului, datorită ferestrelor practicate în cilindrul sau pereții poligonali ai tamburului, care transmit în interior lumina necesară punerii în valoare a picturilor și care delimitează între ele spații predestinate parcă unor figuri monumentale: *Profeți* sau /și *Apostoli*.

Totodată, suprafețele cilindrice care articulează tamburul în partea de sus la cupolă și în partea de jos la pandantivi, par create anume spre a permite desfășurarea procesiunii Puterilor Îngerești în cadrul temei iconografice a "Dumnezeieștii Liturghii", temă ce nu întâmplător acum își află deplina dezvoltare și amploare, odată cu spațiul ce-i este (pre)destinat, deși ideea care îi stă la bază, conținută dealtfel în imnul Heruvic (Χερουβικον), constituie unul din vechile și constantele leit-motive ale literaturii mistagogice bizantine.[210]

---

[207] Vătășianu, *Ist. artei*, vol.I, p.187-88.
[208] Haussig, *Histoire CB*, p.211.
[209] Haussig, *Histoire CB*, p.244.
[210] Supra, cap.III,1.

În aceeaşi ordine de idei, unul din comentariile liturgice cunoscute, şi anume cel atribuit episcopului Theodor de Andida[211], consfinţeşte (cap.28) de pildă, legătura necesară între reprezentarea Mântuitorului ca Mare Arhiereu —una din premizele sintezei iconografice pe care o constituie tema Pantocratorului— şi consacrarea, chiar în acest răstimp istoric, a temei Liturghiei îngereşti. Or, adăugarea acestui element arhitectonic —tamburul— pentru a supra-înălţa cupola deasupra arcelor maestre şi pandantivilor reprezintă "caracteristica esenţială" a tipologiei clasice din cea de a doua perioadă de aur a arhitecturii bizantine, aceluiaşi răstimp corespunzându-i, aşadar, atât cristalizarea temei iconografice, cât şi asigurarea spaţiului (adecvat) necesar, constituit ad-hoc.[212]

Cu aceasta se completează decorul turlei ce începe cu Pantocratorul, continuând apoi în registrele inferioare cu Ierarhiile cereşti (Tronuri, Heruvimi, Serafimi etc.), înfăţişate fie frontal, conform treptelor sau cetelor ierarhice, fie în mişcare sau în procesiunea Dumnezeieştii Liturghii, apoi cu Proorocii şi Apostolii şi, însfârşit, în pandantivi, cu Evangheliştii.

Pandantivii constituie unităţi privilegiate, atât din punct de vedere arhitectonic, cât şi simbolic şi, nu în ultimul rând, iconografic. Pe lângă faptul că reprezintă o soluţie constructivă ingenioasă, îndelung căutată şi experimentată, de racordare a emisferei cupolei la o bază pătrată şi de transmitere cât mai judicioasă şi echilibrată a greutăţii cupolei (turlei) pe arcurile mari, mai prezintă şi avantajul, însemnat din punct de vedere al configurării spaţiale, de a închide ("rotunji") spaţiul quadrangular până la circumferinţa tamburului şi, de aici, mai departe la cea a cupolei.

Astfel, se realizează efectiv sugestia emisferei cereşti în nemijlocită conexiune cu cele patru laturi ale pământului, conform unui simbolism exprimat încă din veacul al VI-lea în cunoscuta *ecfrază* a catedralei din Edesa.[213]

Triunghiurile sferice ale pandantivilor alcătuiesc, prin urmare, spaţii (pre)destinate iconografic Apostolilor care au răspândit Evanghelia Împărăţiei până la marginile lumii; conţinutul însuşi al celor patru Evanghelii —anamneza vieţii pământeşti a Mântuitorului— constituie şi esenţa programului iconografic al Naosului.

Pe de altă parte, dacă prin intermediul pandantivilor se articulează arhitectonic trecerea de la centrul pătrat al naosului la circumferinţa tamburului, prin intermediul temei Evangheliştilor din pandantivi se pune în evidenţă legătura nemijlocită —subliniată încă de Dionisie Pseudo-Areopagitul— dintre ierarhiile *Cerească* şi *Bisericească*, reprezentate în iconografia turlei, respectiv în programul iconografic al naosului în general. Realizarea arhitecturală şi iconografică a acestei

---

211 Dintre episcopii cu numele de Theodor care au păstorit în Andida (Asia Mică), autorul comentariului citat pare să-şi fi compus lucrarea până către anul 1200, conform sumarei prefeţe la textul din *PG*, t.CXL (Theodor And., *Protheoria*, c.417; trad. rom. p.300).
212 Vintilescu,"Arhitectura bizantină", p.308.
213 Stăniloaie, *Spiritualitate şi comuniune*, p.39-40.

conexiuni între spațiul ceresc și cel pământesc este, așadar, încă o dovadă a inter-relației reciproc revelatoare dintre arhitectură și iconografie în edificiile bizantine.

Tema Evangheliștilor constituie, în același timp, "cifrul" interpretării în ansamblu a programului iconografic al Naosului ca ilustrare a vieții pământești a Mântuitorului, Întruparea, lucrarea Sa mântuitoare, Jertfa și Invierea, într-un cuvânt esența Istoriei Mântuirii. Episoadele acestei istorii se desfășoară pe bolțile și pe pereții Naosului în registre ("orânduiri", în limbajul erminiilor) orizontale, acoperind suprafețele interioare ale bisericilor ortodoxe. Pe de altă parte, Hristos, —întruparea acestei iconomii ("ενσαρκομενη οικονομια")— în tema Pantocratorului, amplasată în cheia de boltă a cupolei, conferă acestei desfășurări orizontale a iconografiei Naosului, necesara dimensiune verticală, reunind într-un singur Trup Biserica cerească și pământească sub chipul emblematic al Mântuitorului Chivernisitor și Judecător: circumferința orizontală a Naosului (incinta, περυοχη) și Altarului se împlinește vertical cu circumferința cupolei, desemnând figura perfectă simbolic a sferei întregii creații, receptacol al figurii Sfintei Treimi, pe care o reprezintă, sau, mai precis o întruchipează Pantocratorul.[214]

---

[214] Anvergura acestei concepții care desemnează întreaga creație drept spațiu al evanghelizării, în virtutea căreia cei patru evangheliști constituie figuri-cheie ale oricărui program iconografic, este sintetizată în tema iconografică a *Tetramorfului* (Τετραμορφιον) al cărei multiplu simbolism se regăsește dealtminteri în ermineutica liturgică: "Evangheliile, cum arată și cele patru forme de animale (τα ζωδια), sunt în număr de patru; în aceste evanghelii se cuprinde Dumnezeul tuturor spre care se urcă Cel ce șade deasupra scaunelor Heruvimilor. Fețele acestor animale arătate sunt: prima este asemenea unui leu, a doua asemenea unui vițel, a treia asemenea unui om, iar a patra este asemenea unui vultur. Cea dintâi figură de animal, precum spune ea însăși, exprimă ideia de activitate și puterea conducătoare a Domnului Hristos; figura a doua, arată orânduirea slujirii dumnezeiești; cea de a treia descrie prezența și arătarea cea după om a Domnului Hristos; cea de a patra, asemenea unui vultur care zboară, exprimă clar puterea Duhului Sfânt, care se revarsă asupra noastră. Deci, Sf. Evanghelie după Ioan exprimă nașterea Domnului Hristos de la Tatăl, servirea conducătoare și sklava Sa. El scrie:"La început era Cuvântul". Pe de altă parte Sf. Evanghelist Luca înfățișează chipul și caracterul preoției, căci începe cu preotul Zaharia care tămâia. Sf. Matei povestește nașterea cea după trup a Domnului Hristos: "Cartea neamului lui Iisus Hristos"; această Evanghelie arată chipul omenesc al Domnului. Sf. Marcu și-a început Evanghelia sa de la Duhul cel profetic, care se revarsă din înălțime asupra scriitorilor, zicând: "Începutul Evangheliei precum este scris în prooroci" arătând prin aceasta icoana dătătoare de aripi sufletești a Evangheliei"(Sophron., *Logos*, XIX; trad.rom. p. 370). Felul în care autorul prezintă lucrurile pare a indica faptul că el se inspiră deopotrivă din viziunea proorocului Iezechiel, din cărțile Noului Testament și în același timp din însăși tema iconografică a Tetramorfului, aflată deja în circulație. Se poate observa că simbolurile evangheliștilor nu-și aflaseră distribuirea statornicită în cele din urmă, căci vulturul de pildă este atribuit Sf. Marcu, iar Leul, Sf. Ioan. Pe de altă parte se constată o anume simetrie între tema evangheliștilor din pronaos și tema tetramorfului care de regulă ocupă bolta sau plafonul pronaosului sau pridvorului (extensii ale spațiului evanghelizării), într-o vădită și perfectă simetrie cu tema Pantocratorului; așa cum figurile evangheliștilor încadrează în patru unghiuri figura Pantocratorului, tot așa simbolurile lor încadrează medalionul lui Hristos Emanuel, veche temă iconografică ce semnifică

Este ştiut că spaţiul arhitectonic (eclezial) s-a constituit în funcţie de exigenţele liturghiei, după cum constituirea programelor iconografice s-a făcut în funcţie de simbolismul locaşului şi, implicit, în funcţie de aceleaşi exigenţe liturgice. In contextul acestei interdependenţe se situează, dealtminteri, şi împrejurarea că, de foarte timpuriu, a fost resimţită ca o necesitate reglementarea, dacă nu chiar codificarea iconografiei creştine după un program sau canon din ce în ce mai autoritativ şi generalizat, mai întâi în ceea ce priveşte compoziţia temelor iconografice luate în sine, apoi în distribuirea acestora în spaţiul arhitectural al edificiilor bisericeşti.

Nu este mai puţin revelator faptul că temele iconografice cu valoare şi funcţie prototipică s-au constituit sub autoritarea unei provenienţe supranaturale, aceea a icoanelor αχειροποιεται, adică "nefăcute de mâini omeneşti", pe care Sinodul al VII-lea Ecumenic le enumeră, le confirmă şi le instituie, în ultimă instanţă, canonic, drept tipuri normative, integrate ipso facto în Tradiţia Bisericii.[215]

Pe de altă parte, ca urmare a asimilării tot mai generalizate a literaturii patristice în cult, vastele cicluri narativ-istorice ale iconografiei biblice, desfăşurate pe suprafeţele la fel de vaste ale bazilicilor, încep a se restrînge, făcând loc unei iconografii mai esenţializate, de factură preponderent simbolică — dogmatică şi liturgică— solidară desigur cu configuraţia arhitectonică a edificiului, configuraţie ce se subordonează evident aceleiaşi semnificaţii simbolico-mistice. În acest fel, relaţia iniţială de polaritate λογοσ - εικων, devenită, într-un stadiu intermediar, complementară (text-succesiune de imagini), se constituie, în ultimă instanţă, într-o structură (fr.figure, germ. gesthalt) configurativă coerentă de "Icoană a Iconomiei mântuirii" (η τησ καθ' ημασ οικονομιασ εικων), întruchipată de Pantocrator în cheia de boltă a Bisericii - Liturghie.[216]

Se ştie în mod cert că triumful Icoanelor, asimilat cu acela al Ortodoxiei însăşi (843) marchează începutul unei perioade de înflorire generală a artei bisericeşti şi nu în ultimul rând a celei monumentale, cu consecinţe importante în ceea ce priveşte configurarea spaţiului eclezial.

Spiritualitatea ortodoxă, încercată (la propriu şi la figurat) în cursul disputelor cu iconoclasmul, se afirmă cu precădere şi în noua orientare, monastico-

---

proclamarea prezenţei mântuitoare: "Dumnezeu este cu noi", μεθ' ημων ο Θεοσ. Această temă ce semnifică împlinirea profeţiilor mesianice, concentrează în sine aşadar aspiraţiie esenţiale ale Vechiului Testament, şi de aici indicaţiile liturgiştilor privind simbolistica unităţilor arhitectonice care precedă naosul: narthex, exonarthex etc., care înseamnă "zidirea pământului şi cele de pe pământ" încât, temele iconografice destinate acestor spaţii vor fi preluate cu precădere din Vechiul Testament şi în special din Geneză, aşa cum se poate vedea la un foarte elaborat program iconografic precum cel de la San Marco din Veneţia (Vătăşianu, *Ist. artei*, vol.I, p.315).

[215] Supra, cap.III,3.

[216] Supra, cap.III,1, n.24.

liturgică a artei bisericeşti, mai ales sub influenţa mânăstirii Studion, unde se constituiseră adevărate ateliere de caligrafi şi iconografi, alături de şcolile de imnografie şi muzică psaltică. Din secolele IX-X, acestei mânăstiri i se alătură primele lavre athonite, focarul spiritualităţii ortodoxe stabilindu-se treptat în ambianţa Muntelui Athos, de unde va iradia în întreaga lume ortodoxă, mai ales după căderea Constantinopolului (1453).

Pe fondul acestei orientări generale monastico-liturgice, edificiile athonite prezintă soluţii şi trăsături originale, datorate, deopotrivă, evoluţiei istorice a artei de a construi, dar şi unei concepţii anume privind fiinţa şi rostul bisericii ca locaş de închinare, aşa cum transpare aceasta din întreaga literatură bisricească pe această temă, aşa cum s-a menţionat mai sus, de la primele descrieri (εκφρασεισ) incidentale de monumente şi până la comentariile liturgice propriu-zise (mistagogii, istorii, erminii etc).

Ideea fundamentală a oricăror referiri în acest sens la biserică-locaş este aceea că edificiul de cult trebuie privit ca punct de încopciere, locul prin excelenţă al articulării divinului cu umanul, "scară a lui Iacob" dinspre şi către cer, receptacol al prezenţei lui Dumnezeu, dar şi punct de convergenţă a aspiraţiilor credincioşilor către Dumnezeu. Ideea se regăseşte ca atare la patriarhii şi profeţii Vechiului Testament, la Moise, David şi Solomon, apoi în relaţia specială a Mântuitorului cu templul din Ierusalim, aşa cum reiese din convorbirile cu cărturarii, dar şi cu femeia samarineancă, sau cu prilejul alungării neguţătorilor din templu. Ea străbate apoi ca un fir călăuzitor toată literatura mistagogică a Părinţilor care, de la Sf. Chiril al Ierusalimului la Sf. Simeon al Thesalonicului, au tâlcuit rânduielile bisericeşti şi rosturile simbolice ale locaşului de cult.[217]

S-a creat astfel o întreagă literatură, tipic bizantină, cu dezvoltări şi interpretări care s-au răsfrânt nemijlocit asupra concepţiei despre locaş în general, înrâurind deopotrivă arhitectura şi programele iconografice, adică spaţiul eclezial, în ansamblu, dar şi în detaliu.[218]

În capitolele precedente, a fost pusă în evidenţă încărcătura simbolică a locaşurilor paleocreştine (Dura Europos), apoi a celor constantiniene; este cert că anumite semnificaţii simbolice au fost avute efectiv în vedere la construirea edificiilor bisericeşti şi în continuare: un imn siriac din sec.VI descrie catedrala din Edessa ca fiind edificată conform unei simbolistici identificabile încă în scrierile areopagitice.[219]

---

[217] Branişte, *Liturgica*, p.447s; Bornert, *Commentaires lit.*, passim.

[218] "Pe această cale scriitorii bisericeşti i-au precedat pe artişti, fiind primii care au ilustrat valoarea simbolică a obiectelor materiale: biserica, vestmintele liturgice şi ceremoniile şi care au văzut în faptele din Vechiul Testament tipuri ale celui Nou, ale Patimilor mai cu seamă, care se continuă în Euharistie" (Turchi,*Civiltà bizantina*, p.280-81).

[219] Stăniloae, *Spiritualitate şi comuniune*, p. 286; cf. Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol.II, p.51.

De acum, nu doar în ansamblu, ca amplasare, în plan sau şi în elevaţie, ori ca sistem de boltire, edificiul evocă, fie semnul Crucii fie, prin cupolă, cerul, ci şi în parte, fiecare element arhitectonic (arc, boltă, firidă, panou etc.) este investit cu o anume semnificaţie ce se integrează în simbolistica generală a întregului. Aceasta cu atât mai mult cu cât, în răstimpurile următoare, principiile de interpretare simbolică a arhitecturii bisericilor creştine se regăsesc nu numai în literatura mistagogică, dar îşi fixează punctele de referinţă în înseşi marile construcţii ale perioadei post-constantiniene şi mai ales în ale celei a lui Iustinian şi a urmaşilor lui: dacă Sf. Sofia din Edesa corespundea areopagiticelor, atunci Mistagogia Sf. Maxim Mărturisitorul corespunde Sfintei Sofia din Constantinopol, în care-şi putea afla sursa de inspiraţie.

În general, acumulările acestor perioade, atât sub aspectul concepţiei, cât şi sub cel al meşteşugului, vor putea fi valorificate într-o nouă sinteză, caracteristică celeilalte perioade clasice a artei monumentale bizantine, aceea de după criza iconoclastă.

Premiza Mistagogiei Sf. Maxim şi, în ultimă instanţă, a oricărei mistagogii de inspiraţie şi descendenţă dionisiană, este aceea că în acelaşi univers liturgic se întrepătrunde doxologia fiinţelor nevăzute şi a celor văzute, ca stări ierarhice reunite în una şi aceeaşi acţiune liturgică de adorare a lui Dumnezeu. S-a observat totodată că universul, strict ierarhizat în concepţia dionisiană, este animat la Sf. Maxim de acţiunea în timp a iconomiei divine, astfel încât "platonismul sacral" al areopagiticelor apare rectificat de "dinamismul istoric" maximian, într-o viziune de ansamblu în care "simbolismul bisericii, întrevăzute ca taină a îndumnezeirii omului şi a întregii făpturi, evocă în acelaşi timp harul divin, cosmosul, omul şi Sf.Scriptura".[220]

Biserica este prin excelenţă "iconică" sau, în accepţia dionisiană, φανεια, arătare, manifestare, exprimare. Însuşi termenul neotestamentar iniţial de εκκλησια, adunare, dar şi loc al adunării, i.e. locaş, întemeiază originar această ambivalenţă a sensurilor pe care o vor prelua şi dezvolta Părinţii ermineuţi.[221]

Termenul de ecclesia conţinând dintru început, aşadar, întru sine, şi sensul, scopul precis al "adunării", adică sinaxa liturgică, desemnează totodată nu numai locul, ci şi momentul încopcierii divinului cu umanul, întruneşte, cu alte cuvinte, dimensiunea spaţială şi pe cea temporală în ceea ce s-a numit "Biserica - Liturghie".[222] Dar nu rămâne cu aceasta mai puţin iconică (*phaneică*), întrucât nu-şi află suficienţa în sine, hic et nunc, ci tinde a transcende spaţiul şi timpul în

---

[220] Maxim, *Myst.*; Drăgulin, "Ecleziologia", p.113.

[221] Sophron., *Logos*: "se numeşte biserică (εκκλησια, adunare) pentru că în ea se adună şi aici sunt chemaţi dreptcredincioşii. Se numeşte şi cetate întărită de jur-împrejur (περιοχη) fiindcă ea conţine minunile lui Dumnezeu. Se numeşte locaş în formă concavă, de scoică (κογχη), după peştera din Betleem şi după peştera în care a fost îngropat Hristos"(cap.II; trad.rom. p.354).

[222] Balthasar, *Liturgie cosmique*, p.244-50.

eshaton, prefigurând adică reînnoirea lor la scară cosmică și întru eternitate, în "Liturghia perpetuă" a "Noului Ierusalim"(Apoc.21).

Această viziune grandioasă este specifică spiritului bizantin și teologiei răsăritene în general: pornește, cum s-a văzut, de la Constantin cel Mare, se manifestă plenar odată cu Iustinian philoktistes și se regăsește de-a lungul istoriei Bizanțului, exprimată ca atare de împărați precum Constantin VII Porfirogenetul sau Ioan VI Cantacuzinul, pentru a fi lăsată moștenire despoților de Mistra și Trapezunt, cnezilor, țarilor și voievozilor ortodocși în genere, ctitori de artă monumentală bisericească printr-o vocație exercitată constant.

Teologic vorbind, numai în cazul unei atari viziuni se poate aborda programul iconografic articulat la arhitectură. Căci viziunea Părinților asupra Iconomiei divine în întregul ei, de la creație la eshaton, ca pre-figurare sau, în termeni liturgici mai apropriați, ca pre-gustare a Împărăției este întruchipată în "Biserica - Liturghie" și, nu în ultimul rând, în realizările artei monumentale, arhitectură și iconografie, astfel încât anamneza desfășurată liturgic se regăsește simultan în programul iconografic, constituit ca η τησ καθ' ημασ οικονομιασ εικων, Icoană a Iconomiei mântuitoare, "cea pentru noi".[223]

În această ordine de idei, Sf.Maxim Mărturisitorul arată că "biserica pământească simbolizează Biserica cea luminată a Ierusalimului ceresc" și complementar, "sfânta biserică a lui Dumnezeu este icoană a lumii sensibile. Ea are drept cer dumnezeiescul altar, iar ca pământ frumusețea naosului".[224]

Este de notat aici, mai întâi, evidenta coerență a principiilor ermineutice de-a lungul timpului și în spații diferite: cupola catedralei din Edessa era, cum am văzut mai sus, "cerul cerurilor", aserțiune asimilabilă cu simbolistica altarului la Sf. Maxim, și se sprijinea pe cele patru arcuri mari, ce reprezentau, în viziunea autorului descrierii, cele "patru laturi ale lumii" locuite; dar aceste arcuri maestre configurează, arhitectonic, partea centrală, miezul însuși al naosului, care la Sf. Maxim închipuie, deasemenea, pământul.

Este iarăși edificator că, din multele posibilități de a numi această corespondență simbolică, mistagogul alege pentru a desemna pământul, sintagma "frumusețea naosului". Explicația acestei opțiuni care, la un teolog de recunoscută acrivie ca Sf.Maxim nu poate fi întâmplătoare, trebuie căutată, desigur, în concepția maximiană însăși despre relația reciproc revelatoare dintre inteligibil și sensibil;[225] dar este de aflat nu mai puțin în realitatea de fapt oferită de arta monumentală a "primei vârste de aur a artei bizantine"din timpul și de după domnia lui Iustinian. "Frumusețea naosului" trimite la arhitectura și podoaba

---

[223] Supra, cap.III,2.
[224] Maxim, *Myst.*I; trad.rom. p.349.
[225] Supra, cap.III,1, n.27.

decorului Sfintei Sofii şi a celorlalte edificii ale oikoumenei creştine, binecunoscute Sf. Maxim.[226]

De vreme ce "specificul structurii Bisericii uneşte în chip tainic lumea văzută şi cea nevăzută" este firesc ca arta bizantină să înfăţişeze o liturghie săvârşită de oameni, dar al cărei prototip îl constituie Liturghia Puterilor Îngereşti. Or, tocmai contribuţiei decisive a Sf. Maxim în valorificarea scrierilor dionisiene i se datoreşte faptul că "semnificaţia simbolico-mistică a bisericii şi a serviciului divin, asociată cu numele areopagiticelor, se întâlneşte de-a lungul întregii literaturi teologice a Bizanţului".[227]

Un exemplu edificator în acest sens este oferit de unul din liturgiştii reprezentativi pentru spiritualitatea bizantină, episcopul Theodor de Andida, care redeschide în secolul al XII-lea seria comentariilor liturgice reluând, între altele şi două teme dionisiene devenite leit-motive ale literaturii (mistagogice) de iniţiere, rafinate evident între timp şi îmbogăţite cu multiple semnificaţii de reflexia teologică, îmbrăcând totodată şi o expresie mult esenţializată.[228]

Din seria de definiţii tinzând să elucideze raportul dintre prototip şi icoană, aceasta aduce unele precizări remarcabile. Este de reamintit aici că, în toiul disputei iscate de iconoclasm, Sf. Ioan Damaschin ilustra de o manieră asemănătoare impasul aceleiaşi definiri a relaţiei icoană - prototip.[229]

Episcopul Theodor al Andidei reţine ca pe un lucru stabilit conţinutul pozitiv al definiţiei şi, prin urmare, insistă asupra fazei negative, apofatice, delimitând chipul (simbolul, în sens larg) de prototip. Primul nu poate "să salveze" întrutotul, neschimbată, asemănarea persoanei, dar mai ales *identitatea* (ταυτοτησ); acesta este cuvântul cheie în funcţie de care se defineşte raportul dintre prototip şi chip. În mod pe deplin edificator, în sfera prototipului intră "persoana", "momentele", "ordinea cea dintâi şi cea de a doua", "dar mai ales identitatea", proprietăţi enumerate de liturgist şi care nu se regăsesc ca atare în ceea ce priveşte "replica" figurală, chip, simbol, asemănare, enigmă etc. Pentru a circumscrie însă domeniul propriu al acestora din urmă, autorul nu procedează sintetic ci mai degrabă expozitiv, prin acumulări mai mult sau mai puţin incidentale, pe parcursul comentariului său.

O altă idee dionisiană, citată expres de data aceasta, se referă concret la tema arhiereului liturghisitor care poartă în sine chipul Marelui Arhiereu, Hristos, "precum ne arată foarte limpede marele Dionisie" spune liturgistul Theodor,

---

[226] Implicarea în disputele doctrinare i-a prilejuit Sf.Maxim străbaterea oikoumenei creştine atât în Răsărit cât şi în Apus (Roma), inclusiv în Nordul Africii (Stăniloae, *Filocalia*, vol.II, p.9-11).
[227] Drăgulin, "Ecleziologia", p. 113,219.
[228] "Nici o enigmă, nici un simbol, nici o comparaţie nu pot să respecte întrutotul, în mod neschimbat, asemănarea lucrurilor cu care se compară şi nici nu pot să păstreze asemănarea persoanei şi a momentelor şi a ordinii celei dintâi şi a celei de a doua şi a celor ce urmează, dar mai ales identitatea. Ci s-au înfăţişat aşa încât să poată purta icoana prototipului"(Theodor And., *Protheoria*, cap.XVI; trad.rom. p.309).
[229] Supra, cap.III,2, n.9.

continuând: "el spune că Sf. Liturghie, care se săvârşeşte sub ochii noştri, se săvârşeşte spre imitarea puterilor cereşti ale cetelor acelora al căror simbol îl poartă liturghisitorii".[230]

În această ordine de idei, trebuie precizat că autorul îşi legitimează de la bun început demersul ermineutic, şi anume prin necesitatea unei tâlcuiri complete şi unitare a "celor ce se săvârşesc în Sf. Liturghie" (cap.1); dacă, însă, cineva ar constata, pe bună dreptate, că aceleaşi obiecte sau acte liturgice au şi alte semnificaţii simbolice, "nicidecum să nu se mire, ci numai să ia seama dacă şi acestea duc spre învăţătura de credinţă dreaptă" (cap.4). Cu alte cuvinte, în situaţia, frecvent întâlnită dealtfel, a unui simbolism multiplu, criteriul de apreciere rămâne "regula fidei", soluţie ce s-a impus, desigur, ca urmare a acumulărilor survenite pe parcursul multor secole de tradiţie ermineutică vie, mereu reluată creator şi adâncită.

În veacul al XII-lea, această idee constituia deja un bun al tradiţiei, fapt conştientizat ca atare în comentariul liturgic al episcopului Theodor al Andidei. De tradiţie ţine, desigur, şi elogiul chipului sau imaginii în genere ca posibilitate de a exprima invizibilul prin vizibil (cap.II) şi tot pe seama tradiţiei este pus de episcopul tâlcuitor un alt argument decisiv, revelator pentru tematica iconografică: "dar mai există şi al treilea cuvânt pentru cele spuse mai înainte, care s-a transmis bisericilor lui Dumnezeu, într-un mod distins şi plăcut Lui, odată cu Sfânta Liturghie...cel al expunerii sfintelor icoane prin culori. În acestea se văd de cei pioşi toate tainele istorisite (zugrăvite, n.n.) ale Întrupării lui Hristos Dumnezeul nostru de la însăşi venirea arhanghelului Gavriil la Fecioara, până la Înălţarea la cer a Domnului şi A doua Venire a Sa".[231]

Dacă Părinţii Sinodului al VII-lea Ecumenic stabileau corespondenţa dintre Evanghelie şi Icoană, liturgistul secolului al XII-lea alătură Icoanele de Liturghie într-o aceeaşi relaţie care exprimă Istoria Mântuirii, Oikonomia, cuprinzând adică "toate tainele Întrupării", de la Bunavestire la Parusie, ca tot atâtea teme iconografice consacrate de o îndelungată tradiţie care include, nu în ultimul rând, un teolog al icoanelor ca Sf. Ioan Damaschin. În spiritul aceleiaşi tradiţii, episcopul Theodor recurge la verbul ιστορευο pentru a desemna tainele zugrăvite, nu fără a preciza în prealabil că este vorba de icoanele aşazicând plastice, înfăţişate "prin culori", spre a le deosebi de celelalte accepţiuni ale chipului (icoanei), aşa cum le enumerase odinioară Sf. Ioan Damaschin.[232] Este de remarcat, pe de altă parte, aceeaşi coerenţă şi în ceea ce priveşte înşiruirea temelor potrivit unei taxinomii iconografice anume, menită să ilustreze Istoria Mântuirii de la începuturi la sfârşitul de obşte, după principiul anamnezei liturgice a marilor sărbători (praznice) împărăteşti, momente ordonatoare, de referinţă, ale ciclului liturgic şi celui iconografic deopotrivă, dar, în timp ce Sf. Ioan vorbeşte de

---

230 Theodor And., *Protheoria*, cap.XXVIII; trad.rom.p.316?.
231 Theodor And., *Protheoria*, cap.III; trad.rom.p.302.
232 Supra; cf. Schonborn, *Icone du Christ*, p.192.

"minuni", Theodor de Andida le numeşte "taine" (ale Iconomiei), fapt ce consfinţeşte încăodată perceperea în registru liturgic a evenimentelor mântuirii.

Liturgiştii nu descriu decorul pictural al vreunei biserici anume, deoarece nu-şi propun să evidenţieze cazuri particulare precum autorii de descrieri (εκφρασεισ) de monumente, întrucât preocuparea lor de căpetenie este aceea de a tâlcui Liturghia şi, în acelaşi plan al generalului, al tradiţiei universale, deci, simbolismul "casei lui Dumnezeu" în care se săvârşeşte Liturghia. Totodată, ei exaltă frumuseţea şi podoaba bisericii, fără de care spaţiul eclezial nici nu poate fi conceput.[233]

Aceasta nu înseamnă, însă, că aceste tratate liturgice nu conţin şi unele explicaţii ce pot fi luate ca tot atâtea indicaţii de ordin iconografic, ca, de pildă, în comentariul Sf. Sofronie al Ierusalimului. Aflăm astfel de indicaţii în cap.14, unde evocă "simfonia îngerilor şi a oamenilor" în cursul Sf. Liturghii, la care "cântă şi apostolii", apoi la cap.17, în care autorul arată că la citirea Apostolului "se ridică Sf. Pavel întocmai ca un ostaş foarte curajos" — aluzie la zugrăvirea Apostolului Neamurilor cu atributul iconografic al sabiei, în unele reprezentări murale sau pe icoane; în fine, lectura Evangheliei evocă prin excelenţă activitatea pământească a Mântuitorului, evocare potenţată vizual, aşa cum s-a mai arătat, de iconografia specifică naosului.[234]

Pe de altă parte, adunarea (συναξισ) configurează nu numai Tainele, ci şi Trupul lui Hristos, adică evenimentele, dar şi locul teologic al producerii lor, fapt ce implică aspectul teandric şi viziunea Bisericii universale în termenii unui Nicolae Cabasila.[235]

În acest fel, realitatea "Liturghiei-Biserică" îşi află rădăcinile în viziunea"Liturghiei cosmice" a Sf. Maxim Mărturisitorul, evocată mai sus, cu ecouri în timp până la Sf. Simeon al Thesalonicului, în concepţia căruia Biserica "închipuieşte şi cele de pe pământ, din cer şi mai presus de ceruri", "închipuieşte cerul împreună cu raiul", însfârşit "închipuieşte şi taina Treimii".[236]

---

[233] "Biserica este frumoasă -va spune mai târziu Sf.Simeon al Thessalonicului- pentru că Acela ce a venit către noi cu frumuseţea ca un fără de prihană este frumos şi este Mire, iar Biserica cea nuntită Lui este frumoasă ca o neîntinată" (Simeon Thess., *Tractat*, p.124; cf. Necula, "Simbolismul locaşului", p.649).

[234] Sophron., *Logos*, cap.XIV, XVII, XVIII; trad.rom. p.368-69.

[235] Cabasila, *Tâlcuirea lit.*, p.91: "aşa şi cu Biserica lui Hristos: dacă ar avea cineva să o cuprindă cu privirea, n-ar vedea decât însuşi trupul Domnului, prin aceea că e unită cu El şi că se împărtăşeşte din trupul Lui".

[236] Simeon Thes., *Tractat*, p.109; cf. Necula, "Simbolismul locaşului", p.640-41, unde observă indiciul unei întreite semnificaţii simbolice a bisericii ca "Împărăţie a lui Dumnezeu" : "cerească, pământească şi interiorizată în inimile credincioşilor înşişi".

Altarul - *cerul cerurilor*

În legătură cu Sf. Altar, episcopul liturgist Theodor de Andida face mai întâi menţiunea cu caracter exegetic istorico-biblic potrivit căreia "Altarul bisericii noastre s-a dezvoltat cu acelaşi rost ca şi Sfânta Sfintelor cultului umbrit al iudeilor, dar este cu mult superior". El argumentează această superioritate prin enumerarea celor ce se află efectiv în spaţiul absidei principale a bisericilor ortodoxe şi în primul rând "Sfânta Masă, pe care se jertfeşte Mielul care ridică păcatele lumii", fiind pentru aceasta "incomparabil mai sublimă decât masa aceea a Vechiului Testament", trecând apoi în revistă şi proscomidiarul, ciboriul (baldachinul), sintronul etc.[237]

La Sf. Sofronie al Ierusalimului, "Altarul poartă numele de jertfelnic după Sf. Mormânt al Domnului" şi, spre deosebire de ermineutul din Andida, tâlcuirea ierarhului ierusalimitean accentuează aici nu relaţia cu jertfelnicul vetero-testamentar ci cu "jertfelnicul cel mai presus de ceruri", "al Arhiereului care a străbătut cerurile" (Evrei, 4,14) unde, conform unei de-acum îndelungate tradiţii, "liturghisesc îngerii lui Dumnezeu". Având, totodată, în vedere şi sugestia etimologică a cuvântului (altar — loc înalt), liturgistul exaltă semnificaţia simbolică a acestuia, extinzându-o la momentele Parusiei şi Judecăţii Domnului, prelungind, aşadar, dimensiunea *oikonomică* în perspectivă *eshatologică*.[238]

Dacă, după enunţul Sf. Gherman, ιερατειον desemnează "cele ale sfinţeniei", Sf. Simeon Thesaloniceanul confirmă şi argumentează, la rândul său, că "aşa cum biserica este sfântă datorită altarului", tot astfel "Altarul este sfânt pentrucă în el se află Sf. Masă sau Prestolul pe care se săvârşeşte Sf. Liturghie"; Prestolul întruneşte semnificaţii multiple întrucât, pe de o parte, "simbolizează mormântul lui Hristos", iar pe de alta ,"tronul lui Dumnezeu" şi reprezintă nu mai puţin "masa Cinei celei de Taină".[239]

Şi pentru un alt liturgist, Sf. Sofronie al Ierusalimului, "Sfânta Masă înseamnă sfântul mormânt în care a fost îngropat Domnul", iar "Sf. Proscomidie înseamnă locul Căpăţânii în care a fost răstignit Domnul Hristos şi pentru aceasta se aduce jertfa în acest loc".[240] Precum se poate vedea, îndelungata tradiţie simbolică face ca, în sec. XIII-XV, să se asimileze într-o asemenea măsură simbolismul cu funcţionalitatea, încât să se modifice chiar raportul cauză - efect; de fapt, tocmai pentru că aici, la Proscomidiar, se săvârşesc preparativele Jertfei, se conferă acestuia calitatea de simbol al Golgothei, fapt solidar cu semnificaţia zugrăvirii, în acest spaţiu, între alte teme evocatoare ale Jertfei, Răstignirea Domnului, în varianta compoziţională restrânsă, cu Maica Domnului şi Sf. Ioan

---

[237] Theodor And., *Protheoria*, cap.VII; trad.rom. p.303-304.
[238] Sophron., *Logos*, cap.III; trad.rom.p.357-59.
[239] Germanos, *Hist.Eccles.*, trad.rom.cit. *MO* XXXI (1981) nr.3-4, p.289; Simeon Thess., *Tractat*, p.643-44.
[240] Sophron., *Logos*, cap.III; trad.rom. p.357-59.

Evanghelistul de o parte şi de alta a Crucii, temă ce-şi are corespondentul şi în icoanele —*Molenii*— care încoronează catapeteasma.

O iconografie mai evoluată, de inspiraţie strict liturgică, va încetăţeni la Proscomidiar chiar ilustrarea iconografică a Troparului Proscomidiei: "În mormânt cu Trupul...", iar în spaţiile adiacente, (pre)figurări ale Jertfei din Vechiul şi Noul Testament, un loc special ocupându-l Cina de la Emaus, care încheie ciclul evanghelic al Patimilor şi Invierii desfăşurat în Naos şi constituie, totodată, un *memento* euharistic, conţinând şi momentul iconografic-liturgic "*fracţio panis*".[241]

Sf. Masă dă, aşa cum s-a precizat, măsura sfinţeniei Altarului (ιερατειον); de aici şi semnificaţia specială cu care este investită, la episcopul Theodor de Andida, de pildă, care-i fixează astfel coordonatele simbolice: (trapeza) "ne înfăţişează o linie de întretăiere a cerului şi a pământului"; dacă se ia în considerare şi baldachinul de deasupra, atunci "are poziţia de centru al coloanelor şi al ripidelor în cerc şi, în mod natural ea însăşi ar putea fi considerată drept cerc...toţi mărturisind că centrul pământului a fost delimitat în Ierusalim şi acolo a îndurat Domnul toate cele ale Patimilor".[242]

Autorul înmănunchează în puţine cuvinte o serie de consideraţii de ordin istoric, geografic, cosmologic etc., care converg geometric, aşazicând, în a constitui sau măcar sugera ambianţa spaţială şi semnificaţia simbolică specifică "centrului absolut", "centrului lumii", ομφαλοσ, localizat în Ierusalim.[243] Sf.Masă este centru al circumferinţei delimitată de coloane şi, funcţional liturgic, de procesiunea înconjurătoare a (purtătorilor) ripidelor; sugestia spaţială este dată aşadar atât de arhitectură cât şi de poziţionarea liturghisitorilor, pe de o parte, iar pe de alta, ea este potenţată vizual-plastic şi teologic-simbolic de temele iconografice circumscrise prin tradiţie absidei: teoria de ierarhi, ca nişte "coloane", într-adevăr, în registrul de jos al hemiciclului, apoi friza ornamentală circulară de medalioane ale ierarhilor şi, în fine, *Împărtăşirea Apostolilor* şi/sau *Liturghia Îngerească*, scene care întrunesc toate elementele de sugestie spaţială menţionate, inclusiv dispoziţia geometrică în cerc.

Sf. Masă este, totodată, şi centru al unei sfere pe care o delimitează (parţial) baldachinul mai întâi, apoi, la un nivel mai amplu, însăşi semicalota Altarului, ilustrând ideea interferenţei cu bolta cerească pe "linia de întretăiere a cerului cu pământul" formulată de ermineut şi sugerând puterea sau energia (harică) iradiantă ce-şi are sursa în centrul absolut pentru a se răspândi apoi în sfere tot mai vaste. Este de remarcat, în acelaşi timp, că, în viziunea liturgistului, acest simbolism posedă o aplicabilitate generală şi universal valabilă, chiar şi atunci când nu sunt întrunite toate elementele spaţiale menţionate, ci doar partea cea mai semnificativă a lor: "celui ce ar zice că nu fiecare biserică are baldachin şi fundament, piedestal

[241] Ştefănescu, *Iconografia*, p.79-80.
[242] Theodor And., *Protheoria*, cap.XVIII; trad.rom. p.311.
[243] Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.234-36.

şi coloane, este de ajuns să-i spunem că fiecare are statornicită forma circulară a Altarului. Şi absida Altarului reprezintă emisfera cerească, având în mijloc, sub ea, Sfânta Masă."[244]

Configuraţiei arhitectonice care realizează ca pe o condiţie sine qua non această dispoziţie spaţială fertilă în sugestii şi semnificaţii simbolice, i se alătură, tocmai întru potenţarea acestui simbolism uranian specific spaţiului boltit (arc, boltă, cupolă), iconografia nu mai puţin specifică a concăi, în care tronează Πλατυτερα — *Maica Domnului cea mai cuprinzătoare decât cerurile*, ca Una ce a cuprins în sânul său pe Cel Necuprins (απερυγραπτοσ, αχωριστοσ) şi de aici şi denumirea de Η Χωρα του Αχωριστου, întâlnită de pildă în celebrul mozaic de la Mânăstirea Chora (Kharie Djami) din Constantinopol. Variantele temei sunt desigur multiple, dar sensul este acelaşi din punct de vedere simbolic pentru Altar — "Cer al cerurilor", sintagmă aparţinând aproape tuturor mistagogilor: Sf. Maxim, Sf. Gherman etc.[245]

Din această perspectivă, devine instructivă, în mod neaşteptat, poate, evocarea în acelaşi context a Crucii eshatologice, veche temă paleocreştină, consacrată, în primele secole, decorului absidei şi ulterior cupolei, practică reinstaurată, după cum se ştie de iconoclaşti. Or, din faptul uşurinţei acestei substituiri —a *Platyterei* cu *Crucea*— decurge şi oportunitatea alăturării, din punct de vedere al simbolismului, a celor două teme. Teologii iconoduli au avut a insista, cei dintâi, asupra circumscriptibilităţii Trupului Domnului, atât în faptul Întrupării în sânul Maicii Sale, cât şi la răstignirea pe Cruce, făcând din aceasta un argument al realităţii Întrupării Domnului şi deci al posibilităţii zugrăvirii Sale, împotriva tezelor iconoclaste, care negau putinţa circumscrierii ipostasului Mântuitorului în icoane.[246]

Prin forma sa cu totul specifică, iradiantă şi nu limitativă, care nu închide precum cadrul (rama) unui tablou, ci deschide, trimite în cele patru laturi, Crucea potenţează în cel mai înalt grad sugestia infinităţii spaţiale, a atotcuprinderii şi de aici consonanţa simbolică cu aceea a "*Platyterei*". Dacă până la cezura iconoclastă Crucea a fost investită să decoreze cu precădere bolta absidei —"cer al cerurilor"—[247], în perioada iconoclastă (726-843) s-a încercat impunerea ei ca substitut aniconic pentru figura Maicii Domnului, pentru ca, după triumful Ortodoxiei, să se generalizeze zugrăvirea Maicii Domnului în bolţile altarelor. Or, fiind vorba de aceeaşi semnificaţie a *Platyterei*, respectiv atotcuprinderii, care avea menirea potenţării simbolismului semicalotei altarului, calitate întrunită deopotrivă şi de Cruce, faptul impunerii totuşi a temei Maicii Domnului în pofida

---

[244] Theodor And., *Protheoria*, cap.XVIII; trad.rom. p.311.

[245] Maxim, *Myst.*,I; trad.rom.p.348; Germanos, *Hist.Eccles.*,I; trad.rom.p.318; Theodor And., *Protheoria*, cap.XVIII; trad.rom.p.311; cf. Ştefănescu, *Iconografia*, p.63.

[246] Stăniloae, "Hristologie şi iconologie ", p.46s.

[247] Cu excepţiile cunoscute, precum Parenzo, unde Maica Domnului decorează conca absidei (mozaic din sec.VI).

unor persistente rezerve, remanente chiar şi după consumarea fenomenului iconoclast, denotă existenţa (operantă) a altor exigenţe, atât funcţionale cât şi de natură simbolică.

În această ordine de idei, având în vedere uzanţa statornicită în răstimpul de după triumful Ortodoxiei, a încadrării *Platyterei* cu *Bunavestire* de o parte (Nord) şi respectiv *Cina de la Emaus* de alta (Sud), precum şi faptul că atunci când semicalota se prelungeşte cu o boltă mai vastă spre arcul triumfal (de deasupra tâmplei), pe această boltă se zugrăveşte de regulă *Înălţarea Domnului*, devine evident principiul sau resortul care guvernează coerenţa desfăşurării programului iconografic ce porneşte dinspre Altar cu *Bunavestire*, trece în revistă în Naos momentele vieţii pământeşti a Mântuitorului, revine spre Altar cu *Arătările după Înviere* (Emaus), pentru a-şi afla încheierea cu momentul *Înălţării* în bolta dintre semicalotă şi arcul triumfal, dar şi cu împlinirea făgăduinţei eshatologice: "Acest Iisus care S-a înălţat de la voi la cer, astfel va şi veni, precum L-aţi văzut mergând la cer" (Fapte,1,11).

Nu se poate ignora, totuşi, că această coerenţă este, deasemenea, consonantă cu semnificaţia eshatologică a Crucii — "semnul Fiului Omului", ce va preceda Parusia. Dar, în timp ce Crucea este şi rămâne semnul, aşazicând, al Iconomiei, Maica Domnului este figura Iconomiei, emblema, efigia prin excelenţă a Întrupării, dar şi a Bisericii. Prin urmare, tocmai exigenţa articulării programului iconografic ca Icoană a Iconomiei a consfinţit figurarea Maicii Domnului în conca Altarului, în deplină armonie, totodată, şi cu îndoita semnificaţie iconomică a Sfintei Mese: peştera din Betleem a Naşterii Domnului şi mormântul Golgothei din care a înviat.

Aceasta nu epuizează, desigur, multitudinea valenţelor simbolice cu care este investit Altarul în ansamblu şi în elementele ce-l compun, cu atât mai mult cu cât simbolismul respectiv este abordat uneori în mod sensibil diferit de fiecare tâlcuitor în parte. Astfel, pentru Sf. Sofronie al Ierusalimului, ciboriul, de pildă, evocă corabia lui Noe, în timp ce coloanele sale, în număr de patru, ar putea indica de exemplu convergenţa simbolurilor evangheliştilor în figura Tetramorfului.[248]

După acelaşi liturgist, "sintronul este tipul tronului Dumnezeiesc, la care S-a înălţat Domnul după ce a biruit moartea", aserţiune ce-şi află corespondentul iconografic în zugrăvirea în bolta ce prelungeşte semicalota Altarului, a temei *Înălţării*. Pe de altă parte, explică liturgistul, "sintron se zice, adică un scaun în care stau mai mulţi, pentru că aici stau împreună Fiul cu Tatăl", afirmaţie în care, pe lângă explicaţia de natură etimologică în stilul cunoscut al Sf. Sofronie, este de remarcat totodată indiciul unui posibil argument pentru uzanţa, foarte rară dealtminteri, de a se zugrăvi în conca absidei reprezentarea Sf. Treimi, percepută totuşi ca o abatere de la programul consacrat, ca o excepţie în raport cu regula, cu canonul iconografic.

---

[248] Sophron., *Logos*, cap.II şi XIX; trad.rom. p.354 şi 370.

Pentru un liturgist posterior, Sf. Simeon al Thesalonicului, baldachinul sau ciboriul semnifică "slava lui Dumnezeu, lumina în care se învăluie, după cuvântul psalmistului, ca şi cu o haină" tâlcuire ce nu poate fi fără legătură cu asimilarea, în cercul teologilor bizantini, al căror exponent era şi ierarhul thesalonicean, a doctrinei isihasmului palamit privitoare la "lumina taborică".[249] Dar ea evocă totodată, chiar şi în acest context eterat, epurat de accidental şi facticitate istoristă, vechea tradiţie a consacrării spaţiului boltit ca loc de glorificare, slăvire prin excelenţă, tradiţie ce urcă până la arcosoliile martirilor din catacombe şi care este cu atât mai operantă în cazul ciboriului cu cât acesta este în nemijlocită legătură cu Sf. Masă şi cu dubla semnificaţie simbolică a acesteia, de peşteră a Betleemului şi mormânt al Golgothei.

În aceeaşi ordine de idei, spaţiul Proscomidiarului, boltit de asemenea în partea superioară, îmbină constant acest ambivalent simbolism consacrat de tradiţie, închipuind, pe de o parte, locul naşterii Domnului, peştera, iar pe de alta, Mormântul Său. În funcţie de desfăşurarea Liturghiei, "Sfântul Trup se lasă la Proscomidiar ca şi cum ar fi în Betleem, unde s-a născut Domnul Hristos"; dar în acelaşi timp "Proscomidiarul simbolizează, totuşi, şi locul şederilor Domnului în Nazaret, şi în plus, în Capernaum."[250] Asemenea episcopului Andidei, Theodor, antecitat, Sf. Simeon Thesaloniceanul arată că purtarea cinstitelor Daruri de la Proscomidiar la Sf. Masă evocă drumul Domnului de la Betleem la Ierusalim. Datorită acestui polisimbolism, în spaţiul Proscomidiarului se zugrăvesc de regulă teme cu conotaţie euharistică, precum Iisus Prunc în Potir, sau teme evocatoare ale Jertfei de pe Golgotha; în consonanţă cu interpretările liturgiştilor, este înfăţişată aici, uneori, şi Naşterea Domnului, în mod neaşteptat poate, dar nu cu totul surprinzător dacă se ia în considerare faptul că în compoziţia acesteia au putut fi identificate elemente iconografice, anumite detalii ce prefigurează Jertfa de pe Cruce a Domnului.[251]

Deplasarea accentului de la istoria biblică la Liturghie conduce deci de la exegeză la ermineutică, asimilează totodată şi transferă corespunzător valenţele simbolice ale spaţiului eclezial, atât în ceea ce priveşte arhitectura cât şi iconografia. Pentru Theodor de Andida, "strămutarea sfintelor de la Proscomidiar şi ducerea lor la Sf. Masă, după Heruvic, simbolizează mergerea Domnului din Betania la Ierusalim...Depunerea Sfintelor pe Sf. Masă ne aminteşte în acest moment foişorul cel aşternut al Cinei din Joia Patimilor, iar după puţin timp, aceeaşi depunere a Sfintelor ne aminteşte şi înălţarea pe Cruce şi la sfârşit simbolizează îngroparea şi învierea şi după aceea Înălţarea."[252]

Liturgistul dezvoltă, aşadar, o simbolistică secvenţială în deplină armonie cu ciclurile narative iconografice mai vechi, încât este greu de precizat cu

[249] Simeon Thess., *Tractat*, p.647-48.
[250] Theodor And., *Protheoria*, cap.X; trad.rom. p.306.
[251] Stăniloae, "Locaşul bisericesc", *MB* XXXI (1981) nr.3-4, p.302.
[252] Theodor And., *Protheoria*, cap.X; trad.rom.p.308.

certitudine sensul raportului cauză-efect, adică cine pe cine inspiră; având în vedere faptul redeşteptării interesului pentru iconografia narativă a Patimilor în pictura perioadei următoare, este de reafirmat încăodată preeminenţa reflexiei teologice în raport cu evoluţia iconografiei, cu atât mai mult cu cât, precum se vede, simbolismul, care condiţionează această evoluţie, este el însuşi în desfăşurare, urmând îndeaproape succesiunea momentelor Liturghiei.

Prin urmare, Liturghia oferă "cheia ermineutică" de constituire şi interpretare a programului iconografic şi în această "cheie" liturgică se poate "citi" iconografia ortodoxă în esenţa ei de Icoană a Iconomiei mântuirii. Privită în această perspectivă, plurivalenţa simbolisticii locaşului nu mai crează impresia unor simple acumulări sau juxtapuneri de semnificaţii, ci se integrează într-o viziune de ansamblu, nu statică, ci în desfăşurare, deoarece, pliindu-se pe dimensiunea timpului liturgic, actualizează, odată cu succesiunea momentelor zilei liturgice şi apoi a unităţilor constitutive — sărbătorile anului liturgic, întreaga istorie a mântuirii, Iconomia condensată, de asemenea în desfăşurare: ciclul Praznicelor, Sinaxarul etc.

Acesta este unul din rezultatele —în ordinea iconografiei— a orientării monastice-liturgice a spiritualităţii bizantine şi nu în ultimul rând a artei, după triumful Ortodoxiei. Prestigiul acestui curent va duce curând la încercarea de transpunere iconografică a însuşi tipicului unor slujbe precum este versiunea iconografică a Acatistului Maicii Domnului.

Naosul - ***podoaba zidirii.***

Pentru comentatorii liturgişti, prezenţa tâmplei (catapetesmei sau iconostasului) între Altar şi Naos semnifică, în principiu, "osebirea celor văzute de cele nevăzute";[253] ea a fost pusă într-o relaţie simbolică de genul tip - antitip cu catapeteasma templului din Ierusalim.[254]

Pot fi decelate, în diferitele comentarii liturgice, unele indicaţii privind stadiul constituirii tâmplei şi al iconografiei specifice ei pentru anumite perioade din evoluţia acesteia. Este amintită astfel partea inferioară, respectiv vechii cancelli (καγκελλοι), grilajul iniţial care separa absida bazilicii de navă, închipuind, în interpretarea Sf. Sofronie al Ierusalimului, "îngrăditura mormântului Domnului".

Între timp aceşti cancelli au devenit o adevărată colonadă, susţinând o arhitravă şi constituind apoi ceea ce ermineuţii secolelor XIV - XV numesc "cosmetul" (κοσμητησ), denumire care întruneşte, etimologic, noţiunile de rânduială şi podoabă, conform unei vechi obişnuinţe a spiritului grecesc. Astfel, şi în viziunea Sf. Sofronie, cosmetul este "împodobit după rânduiala legală, făcând

[253] Simeon Thess., *Tractat*, pt.V; cf. Necula, "Simbolismul locaşului", p.648.
[254] Sophron., *Logos*, cap.IV; trad.rom. p.358.

să apară pecetea împodobită prin Crucea Domnului Hristos Cel Răstignit"; el menționează în mod explicit prezența Sf. Cruci deasupra tâmplei cu icoana răstignirii, ceea ce ar însemna și prezența icoanelor Maicii Domnului și a Sf. Ioan Evanghelistul, de o parte și de alta a Crucii, conform configurației actuale a compoziției numite "Molenii", dar nu face mențiune specială și de alte icoane, decât în mod generic de "podoabă după rânduiala legiuită".[255]

Descrierea Sf. Simeon al Thesalonicului este mai explicit concordantă cu configurația actuală a bisericilor ortodoxe. Menționează, ca și antecesorul său, cancellii și cosmetul (arhitrava) cu icoane și totodată semnificația simbolică (nu doar tipică), anume din punct de vedere iconografic: "Drept aceea și deasupra tâmplei, adică în mijlocul sfintelor icoane este Mântuitorul Hristos, iar de o parte Maica Lui și de alta Botezătorul, Îngeri, Apostoli sau altcineva dintre Sfinți, arătând cu unele ca acestea cum că într-acest chip este Hristos în cer împreună cu Sfinții Lui și aici cu noi și cum că iarăși va să vie".[256]

Tâmpla constituie, prin urmare, nu doar spațial-configurativ ci și simbolic, un plan de interferență între văzut și nevăzut, sensibil și inteligibil, fiind investită, din punctul de vedere al programului iconografic cu aceleași multiple valențe de sinteză simbolică. Ea tinde să reconstituie în mic, esența programului iconografic al unei biserici ortodoxe.

Prin "orânduielile" sau registrele statornicite de o tradiție nu foarte îndepărtată în timp, tâmpla înfățișează mai întâi structura ierarhică a Bisericii, dar și desfășurarea ("evoluția") iconomică; regăsim Profeții, Apostolii, ca tot atâtea trepte ale ierarhiei Bisericii triumfătoare, dar regăsim și ciclul Praznicelor Împărătești, adică Iconomia în succesiunea momentelor sale esențiale, așadar sinteza programului iconografic însuși, o structură în desfășurare spațio-temporală. Este ideia călăuzitoare a ermineutului, accentuată de faptul că Sf. Simeon are în vedere nu Crucea răstignirii, de deasupra tâmplei ci icoana, numită Deisis, a Mântuitorului pe tron, încadrat de Maica Sa și de Înaintemergătorul, ca intercesori, icoană ce constituie nucleul unei compoziții mult mai dezvoltate, desfășurată în contextul mai larg al Supremei Judecăți. Dacă "Moleniile" sau Crucea Răstignirii care încununează tâmpla constituie un memento al Jertfei de pe Golgotha, actualizată la fiecare Liturghie, compoziția "Deisis" din centrul tâmplei constituie un memento al Parusiei, o încredințare permanent vizibilă adresată credincioșilor "cum că iarăși va să vie", arată ermineutul. Liturgic și iconografic deci, tâmpla reunește ierarhiile, cerească și bisericească, într-o aceeași sinaxă doxologică, dar și comemorează, anamnetic Iconomia în momentele ei esențiale.

Iconografia tâmplei este concentrată asupra sensului Jertfei, pe care o servește și funcțional, liturgic, ca o condiție sine qua non, întrucât nu posedă doar un rost simbolic ci, potrivit recomandărilor tipiconale, pentru săvârșirea Liturghiei de necesitate, în afara locașului bisericesc, sunt absolut necesare Antimisul (tema

[255] Sophron., *Logos*, cap.IV; trad.rom. p.359.
[256] Simeon Thess., *Tractat*, p.124.

Punerii în mormânt - evocare a Jertfei) şi icoanele împărăteşti (Mântuitorul şi Maica Sa) care, împreună cu sfeşnicele cu lumini să reconstituie, minimal, spaţiul liturgic.[257]

Etimologic, Naosul (ναοσ) sau nava Bisericii înseamnă, după Sf. Simeon al Thesalonicului, "corabia care, prin valurile vieţii, conduce la limanul mântuirii", simbol (eficace) soteriologic ce-şi are sorgintea încă în tradiţia apostolică, aşa cum a fost aceasta consemnată în *Constituţiile Apostolice* sau în *Testamentum Domini.*[258] Această eficacitate îl păstrează, dealtminteri, în preocupările ermineuţilor liturgici,care identifică străbaterea treptată, procesională, a acestui spaţiu eclezial oblong cu un parcurs iniţiatic, cu urcuşul duhovnicesc spre "Răsăritul cel de sus".[259]

Dar evoluţia arhitectonicii locaşului de cult, de o manieră absolut sincronă cu funcţionalitatea liturgică a spaţiului sacral, precum şi cu simbolismul teologic, duc la constatarea aceleiaşi polisemii a valenţelor simbolice cu care este investit spaţiul ecleszial şi în ceea ce priveşte Naosul.

Faptul că edificiile de plan central —şi, de la un timp, unele bazilici chiar— au fost încununate de cupolă este în mare măsură consonant cu concepţia ce vede în această unitate spaţială a bisericii imaginea cerului, într-o interdependenţă de o complexitate inextricabilă, ce face hazardată stabilirea simplei relaţii de cauză/efect şi, deci, precizarea preeminenţei, fie a realizării tehnice, fie a concepţiei, în acest sens. Cupola Sfintei Sofia din Constantinopol a putut şi poate fi resimţită ca imagine a cerului de orice credincios care pătrunde în acest edificiu, dar impunerea calotei ca sistem de acoperire, în pofida imenselor dificultăţi tehnice, se datorează concepţiei tenace care cerea pentru acest spaţiu un simbol uranian ce nu putea fi decât cupola.[260]

De aceea, dacă Procopie de Gaza vedea în cupola catedralei bolta cerului, ulterior, un Sf. Maxim Mărturisitorul şi, după el, aproape toţi liturgiştii, fără excepţie, extind această semnificaţie simbolică la nava bisericii în relaţie cu întreaga lume văzută: "Naosul închipuie, în totalitate, lumea văzută şi cerul văzut", sintetizând astfel simbolismul direct, care concepe naosul ca închipuind "lumea şi cerul văzut", spre diferenţă de Altar, care este "cerul cerurilor", cu evidentă relevanţă în definirea configuraţiei spaţiale, a simbolismului şi, într-o mare măsură, a funcţionalităţii liturgice chiar, a spaţiului eclezial.

Un corolar al acestui simbolism direct îl constituie ideea teandrismului Bisericii, idee esenţială ce se întemeiază în taina (teandrică) lui Hristos, "Dumnezeu şi om, după una văzut şi după alta nevăzut", astfel că şi "Biserica este îndoită" sau, spune tot Sf. Simeon al Thesalonicului, "Sfânta Biserică a noastră

---

[257] Ouspensky, *Théologie de l'icone*, p. 218s; trad.rom. p.176s; cf. Şchiopu, "Tâmpla ", p.1366s.
[258] Simeon Thess., *Tractat*, pt.VII; cf. Necula, "Simbolismul locaşului", p.648; supra...
[259] Simeon Thess., *Tractat*, p.129; Stăniloae, *Spiritualitate şi comuniune*, p.6,14,37s.
[260] Supra. Cf. Stăniloae, *Spiritualitate şi comuniune*, p.39s.

este chipul Bisericii celei prea sfinte şi vii, adică a trupului Mântuitorului".[261] La fel, un alt ermineut bizantin, Nicolae Cabasila, proiectează asupra bisericii o viziune de anvergură cosmică, maximiană, nu mai puţin relevantă pentru concepţia epocii sale, privind spaţiul eclezial: "aşa şi cu Biserica lui Hristos: dacă ar avea cineva să o cuprindă cu privirea, n-ar vedea decât însuşi trupul Domnului, prin aceea că e unită cu El şi că se împărtăşeşte din Trupul Lui".[262]

Unul sau altul din liturgişti insistă, fie asupra aspectului văzut al acestei taine teandrice, fie asupra celui nevăzut, dar nu excluzându-le, ci subliniindu-le netăgăduita complementaritate. Sf. Gherman patriarhul Constantinopolului, de pildă, oferă în prima parte a Comentariului său o astfel de definiţie, nu lipsită de trimiteri la istoria biblică a Vechiului Testament: "Biserica este cerul pământesc întru care locuieşte şi umblă Dumnezeul cel ceresc, mai slăvită decât cortul mărturiei lui Moise". Ea evocă, deci, paradisul terestru, se înrudeşte cu Cortul Mărturiei, dar îl depăşeşte ca semnificaţie întrucât este, esenţial, locul săvârşirii Liturghiei Euharistice, "locaş divin, întru care s-a săvârşit jertfa mistică cea dătătoare de viaţă şi unde sunt cele ale sfinţeniei şi sfânta peşteră".[263] Teandrismul explicit al acestei concepţii îşi află corespondentul în iconografia naosului consacrată, în esenţa ei, temelor hristologice.

Sf. Sofronie al Ierusalimului are în vedere, pe de altă parte, şi aspectul comunitar al sinaxei în definiţia sa: "se numeşte biserică (εκκλησια) pentru că în ea se adună şi aici sunt chemaţi dreptcredincioşii. Se numeşte şi cetate întărită de jur-împrejur (περυοχη) fiindcă ea conţine minunile lui Dumnezeu. Se numeşte locaş de formă concavă (κογχοσ) după peştera din Betleem în care a fost îngropat Domnul Hristos".[264]

Trecerea de la accepţia comunitară, de adunare, a ecclesiei, la cea spaţială de locaş, se realizează, deci, prin intermediul sugestiei de receptacol pe care o presupune sinaxa, viziune concretizată spaţial prin analogie cu cetatea, în calitatea acesteia de cuprinzătoare, conţinătoare, incintă sacră, şi de aici sugestia simbolică spaţială a bolţii, scoicii (concăi), care evocă resortul intim al constituirii adunării în spaţiu, dar şi a spaţiului configurator, nu simplu conţinător al adunării, pe care îl sugerează ambivalenţa cuvântului *ecclesia*.

În altă ordine de idei, în ceea ce priveşte simbolismul indirect, adică acela inspirat de tâlcuirea actelor liturgice săvârşite în Naos, comentariile liturgice se arată cel puţin la fel de fertile în sugestii şi indicii privind semnificaţia iconografiei specifice navei, aceea de a figura anamneza vieţii pământeşti a Mântuitorului. Un fel de mostră în acest sens, de simbolistică liturgică şi iconografică deopotrivă, este conţinută, de pildă, în Comentariul episcopului Theodor de Andida, după care momentul în care diaconii apără cinstitele Daruri cu ripidele evocă împrejurările

[261] Simeon Thess., *Tractat*, p. 117, 253.
[262] Cabasila, *Tâlcuirea lit.*, p.91; supra...
[263] Germanos, *Hist.Eccless.*, trad.rom. p.289.
[264] Sophron., *Logos*, cap.II; trad.rom. p.353.

din noaptea prinderii Mântuitorului în grădina Ghetsimani și simbolizează atitudinea îndurerată a Îngerilor, care își ascund fețele, așa cum sunt dealtfel înfățișați în iconografia Patimilor Domnului: Răstignirea, Pogorârea de pe Cruce, Plângerea (Θρηνοσ), Punerea în Mormânt etc.[265]

Acestui rost i se supun chiar unele detalii constructive, cum ar fi soleea, "fluviul de foc" în viziunea Sf. Sofronie al Ierusalimului, sau decorative, ca ornamentul striat, "din fâșii de marmură", denumite "fluvii (ποταμοι)", al pardoselii unor locașuri, care, după Theodor de Andida, amintesc undele Iordanului în care s-a botezat Domnul, ori de amplasament, precum amvonul, de pildă, care este, la Sf. Sofronie, "în forma pietrei rostogolite de înger de deasupra mormântului", aceste detalii evocând, fie Botezul Domnului, fie Invierea Sa, evenimente ce se integrează taxinomiei simbolice și iconografice a Naosului.[266]

Prin astfel de procedee de asimilare, de filtrare a vechilor teme biblice prin țesătura simbolică a ritualului, s-a constituit iconografia de după cezura iconoclastă și aceasta în deplină solidaritate cu evoluția spațiului eclezial.

Pe lângă unele indicații cu caracter incidental sau simplu conjectural, este cu totul edificatoare concepția sistematică ce se degajă din literatura comentariilor liturgice, în lumina căreia se poate urmări constituirea programelor iconografice și, în ultimă instanță, a Erminiei bizantine, pentru ca, asimilând astfel acest proces, să se poată institui în cele din urmă un îndreptar care să devină operant în activitatea iconografică practică.

Conceptul esențial în această ordine de idei este, prin urmare, cel de *oikonomia* în toată gama accepțiunilor sale, de la rânduiala casei, a locașului, la planul veșnic al Proniei, trecând prin succesiunea coerentă a tuturor momentelor și evenimentelor Istoriei Mântuirii.

Dar această succesiune constituie, totodată, și anul liturgic, timpul sacralizat, pe de o parte, iar pe de alta dă și conținutul, în cea mai mare parte, al programului iconografic: într-o unitate de timp, anul liturgic, este condensată întreaga istorie a mântuirii; simetric, într-o unitate spațială, locașul bisericesc, este concentrată vizual aceeași istorie a mântuirii, Iconomia, încât, spațial și temporal, Biserica - Liturghie este icoana vie dinamică a Iconomiei, η τησ καθ' ημασ οικονομιασ εικων, *in actu*.[267]

---

[265] Theodor And., *Protheoria*, cap.XXIV; trad.rom. p.312-13.
[266] Theodor And.,*Protheoria*, cap.XIV; trad.rom. p.192; Sophron., *Logos*, cap.IV; trad.rom.p.359; cf. Vintilescu, "Arhitectura bizantină", p.192.
[267] Spre diferență de istoria pur și simplu, istoria mântuirii, iconomia, introduce ideea de ordine operantă, în exercițiu, ideea lucrătoare de canon; acesta, mai mult decât orice, dă măsura, norma, tipicul, scenariul, gândul de dindărătul aparenței, fenomenului. Or, asimilând canonul, ADN-ul, se poate reproduce fenomenul; de aici necesitatea, între altele, a studiului Erminiei în complexa constituire a articulațiilor ei.

O emblemă desăvârşită a acesteia este cea oferită de însăşi aşezarea cinstitelor Daruri pe Discos la săvârşirea Proscomidiei: Agneţ, părticele şi miride, într-o taxinomie ce constituie nucleul însuşi al Liturghiei, dar şi al programului iconografic: Hristos, Maica Domnului, Îngeri, Prooroci, Apostoli, Ierarhi, Martiri şi Cuvioşi.[268]

Acest program îşi află, aşadar, o întreită reprezentare în Biserică: în ciclurile picturii murale, pe registrele tâmplei şi, nu în ultimul rând, în configuraţia Patenei, constituind astfel, laolaltă cu succesiunea momentelor anului liturgic, o atotcuprinzătoare ***icoană a iconomiei*** mântuirii în desfăşurare.

Lect. dr. Adr. M. Alexandrescu

---

[268] Această taxinomie este conţinută dealtfel în mărturisirea de credinţă a Sf.Vasile cel Mare, autor el însuşi al uneia din liturghiile bizantine (Mitrofanovici, *Liturgica,* p.275, n.2). Dar analogia priveşte doar configuraţia (miridelor) pe Disc, nu şi esenţa Euharistiei. Ar fi greşit deci să se vadă în Cinstitele Daruri, ce se preschimbă în Trupul şi Sângele Domnului, o icoană a Sa, aşa cum au crezut ereticii iconoclaşti; acestea nu sunt tipuri, simboale, sau icoane ale Domnului, ci Însuşi Sf. Său Trup şi Sânge, în mod tainic, desigur, dar nu mai puţin real (nicidecum simbolic, tipic sau iconic). Pentru că, vorbind în termenii mystagogiei dionisiene şi maximiene, se poate spune că aşa cum **Hristos - Pantocratorul** zugrăvit în cupola bisericii bizantine reprezintă *plinirea* teologiei catafatice, afirmarea deplină a *chipului* şi *asemănării*, tot aşa, **Hristos - Agneţul** jertfit pe Discul liturgic întruchipează *desăvârşirea* teologiei apofatice, prin negarea oricărei *asemănări*, dar întru *identitatea* absolutei apofaze.(Dionisie definea *via afirmativa* (catafaza) prin demersul pictorului, care prin adăugiri succesive obţine asemănarea cu arhetipul, iar *via negativa* (apofaza) prin acela al sculptorului care procedează în acelaşi scop prin eliminări succesive, în timp ce Sf. Maxim, transpunând cele două întruchipări ale demersului teologic în lumina taborică, contempla în „lumina care străluceşte din chipul Mântuitorului" principiul teologiei apofatice, iar în „strălucirea veşmintelor Sale", pe cel al teologiei catafatice; v. supra, pp 47, 61, nn 104, 150).